

# **A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)**

**Caroline Rebeca Comin Silva**

**Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea**

Caroline Rebeca Comin Silva, A  
Performance Arte como intervenção nos  
*Encontros Internacionais de Arte*  
(1974-1977), 2019.

**Setembro, 2019**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sandra Vieira Jürgens.

## AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos,

Ao Lucas, pelo seu companheirismo e suporte amável.

À família, pela força, pelo abrigo e pelo exemplo.

À professora Sandra Vieira Jürgens, pela orientação e dedicação a este projeto.

Aos meus professores, desde o princípio até à actualidade, pela ousadia de ensinar.

Aos investigadores e historiadores, pela gentil partilha do conhecimento.

Aos artistas, pela coragem da liberdade.

A Manoel Barbosa, António Barros, Armando Azevedo e Gerardo Burmester, pela atenção, disponibilidade e amizade com que partilharam as suas memórias, gentilmente contribuindo para a construção da história da arte portuguesa.

Aos de Abril, pelo exemplo da luta e da esperança.

Obrigada.

# **A Performance Arte como intervenção nos *Encontros Internacionais de Arte* (1974 - 1977)**

## **Dissertação de Mestrado**

**Caroline Rebeca Comin Silva**

### **RESUMO**

Diante das transformações sociopolíticas e culturais provocadas pela Revolução dos Cravos em Portugal surgiram algumas problemáticas em torno do papel da arte e do artista na sociedade. O objetivo neste projecto de pesquisa constitui-se, portanto, em uma análise das propostas de performance arte realizadas durante os *Encontros Internacionais de Arte* (Valadares, 1974; Viana do Castelo, 1975; Póvoa de Varzim, 1976 e Caldas da Rainha, 1977), utilizando-as enquanto práticas artísticas paradigmáticas de um novo momento em que se requeria dos artistas um empenho a nível social. Através da prática da performance nestes eventos propõe-se analisar a operatividade do conceito de intervenção, na forma como este foi refletido desde o início do século XX e, sobretudo, por Egídio Álvaro, crítico de arte português e co-organizador dos *Encontros*.

**PALAVRAS-CHAVE:** intervenção, Encontros Internacionais de Arte, performance arte, Revolução dos Cravos, arte e sociedade, Egídio Álvaro.

## ABSTRACT

In face of the socio-political and cultural transformations caused by the Carnation Revolution in Portugal some problems emerged around the role of art and the artist in society. The objective with this research project is therefore an analysis of the performance art proposals made during the *Encontros Internacionais de Arte* (*International Art Encounters* - Valadares, 1974; Viana do Castelo, 1975; Póvoa de Varzim, 1976 and Caldas da Rainha, 1977), using them as paradigmatic artistic practices of a new moment in which artists were required to engage socially. Through the practice of performance in these events it is propose to analyze the operability of the concept of intervention, as it has been reflected since the early twentieth century and, especially, by Egídio Álvaro, portuguese art critic and co-organizer of the *Encontros*.

KEY-WORDS: intervention, Encontros Internacionais de Arte, performance art, Carnation Revolution, art and society, Egídio Álvaro.

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
O estado da arte.....	9
<b>I. Os Encontros Internacionais de Arte: precursores e breve introdução .....</b>	<b>16</b>
I.1 I Encontro Internacional de Arte .....	27
I.2 II Encontro Internacional de Arte.....	32
I.3 III Encontro Internacional de Arte .....	36
I.4 IV Encontro Internacional de Arte .....	49
<b>II. O contexto sociopolítico e cultural.....</b>	<b>68</b>
II.1 A Cultura e as Artes - entre rupturas e continuidades.....	86
<b>III. O conceito de intervenção na prática artística. A performance como intervenção....</b>	<b>105</b>
III.1 O conceito de Intervenção no pensamento de Egídio Álvaro.....	129
III.2 A performance como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte .....	137
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>158</b>
<b>Imagens .....</b>	<b>186</b>
<b>Anexo 1.....</b>	<b>195</b>
<b>Anexo 2.....</b>	<b>206</b>
<b>Anexo 3.....</b>	<b>212</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

AICA - Associação Internacional da Crítica de Arte

CAPC - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

CDS - Partido do Centro Democrático Social

CE - Comunidade Europeia

CEE - Comunidade Económica Europeia

CM - Câmara Municipal

CODICE - Comissão Dinamizadora Central

CP - Comboios de Portugal

CR - Conselho da Revolução

EFTA - Associação Europeia de Comércio Livre

EMGFA - Estado-Maior General das Forças armadas

ESBAP - Escola Superior de Belas-Artes do Porto

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FIU - Free International University

FMI - Fundo Monetário Internacional

FNLA - Frente Nacional de Libertação de Angola

FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique

GATT - Acordo Geral de Tarifas e Comércio

GICAPC - Grupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra

GRAV - Groupe Recherche d'Art Visuel

IADE - Instituto de Arte e Decoração

IS - International Situacionista

MDAP - Movimento Democrático de Artistas Plásticos

MLSTP - Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe

MFA - Movimento das Forças Armadas

MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola

OECE - Organização para a Cooperação Económica Europeia

PCP - Partido Comunista Português

PIB - Produto Interno Bruto

PIDE - Polícia Internacional de Defesa do Estado

PPD - Partido Popular Democrático

PREC - Processo Revolucionário em Curso

PRP - Partido Revolucionário do Proletariado

PS - Partido Socialista

PSD - Partido Social Democrata

RML - Região Militar de Lisboa

SEC - Secretaria do Estado da Cultura

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

TAP - Transportes Aéreos de Portugal

TEP - Teatro Experimental do Porto

UDP - União Democrática Popular

UNITA - União Nacional para a Independência Total de Angola

URSS - União das Repúblicas Socialistas Soviéticas



## INTRODUÇÃO

A postura intervencionista diante dos eventos sociopolíticos, dos quais os artistas são também constituintes, surgiram em diversos momentos da história. Como refere Lima de Freitas (1927-1998), pintores como Goya, Delacroix, Van Gogh, Otto Dix, Grosz, Bordalo Pinheiro, Câmara Leal ou Picasso são memorandos de que, diante de contextos de injustiças sociais ou revoltas populares, os artistas assumem uma posição de “presença no mundo”, usando suas ferramentas de trabalho como meios para se inserirem nos acontecimentos e praticarem uma espécie de militância, fosse por uma denúncia ou por um brado de vitória que faziam emergir nas suas telas<sup>1</sup>. Tais obras estão intimamente ligadas ao seu contexto de aparição: os avanços de Napoleão sobre a Espanha e o levantamento de 3 de Maio de 1808, os movimentos revolucionários da década de 1830 na Europa, o pesar da vida dos trabalhadores nas novas cidades industriais do século XIX, a ascensão das políticas e cultura burguesa, as grandes guerras que assolaram o mundo inteiro. Não foi diferente aquando dos movimentos estudantis europeus de Maio de 68, da Guerra no Vietname sob a forte influência norte-americana, da Guerra Fria ou do “drama da solidão humana nas grandes sociedades de consumo, os conflitos económicos, o terror, a injustiça, a violência [...]”<sup>2</sup>.

Diante das alienações e desconforto provocados pelos contextos sociais, cujos indivíduos nunca cessam de verem surgir novos motivos para militância, uma luta intensa e sempre presente pela liberdade e pela justiça social, Lima de Freitas questiona-se: “Qual a função da arte? Será apenas a de dar testemunho dos desastres e das catástrofes da época? Criticar as suas misérias?”<sup>3</sup>. O crítico preocupa-se em refletir sobre a validade de tais obras em um momento em que a sociedade capitalista é capaz de assimilar todas elas e integrá-las no seu sistema, ou, por outro lado, a sociedade socialista é capaz de transformá-las em propaganda política. Nestes casos, elas cumprem a sua missão?

---

<sup>1</sup> Freitas, L. (1974, setembro). Arte, intervenção, ideologia. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 4-8, p. 5.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 5.

O nosso projeto de pesquisa começa a partir destas questões, as quais projectamos desde um outro crítico de arte português. Egídio Álvaro (n. 1931), contemporâneo de Lima de Freitas, foi também um constante indagador sobre o papel social da arte e do artista em Portugal. Egídio, como refere António Barros, foi “um dos críticos da AICA-Associação Internacional dos Críticos de Arte mais dinâmicos, agente gerador de ágoras para a arte no Portugal dos anos setenta. Foram ousadias criadas, a seu tempo, paralelamente à acção sempre nevrálgica de José Ernesto de Sousa, num diálogo estruturante da Performance Art em Portugal, e em que os Encontros Internacionais de Arte tiveram vigoroso *modus* fundacional. Um exemplo a reter”<sup>4</sup>.

Egídio entendia a cultura como “o esquema dinâmico de funcionamento de um grupo social determinado e estando este esquema operatório sujeito a dois tipos de forças contraditórias (as forças de conservação e de inércia e as forças de desagregação e de inovação)”, sendo que, segundo Álvaro, “é do subtil e constante desequilíbrio provisório, ou seja, da preponderância de um ou de outro grupo de forças que depende o sentido tomado por essa cultura”<sup>5</sup>. Neste sentido, de qual dos lados militaria o campo artístico?

Estes questionamentos surgem em Portugal não apenas através de Lima de Freitas e Egídio Álvaro e integram-se num período de importantes transformações sociopolíticas no país, fomentadas pela Revolução dos Cravos, responsável pela queda do regime fascista e pela implementação da democracia portuguesa. O período após o 25 de Abril de 1974 caracteriza-se por um clima de festa e de grandes expectativas, mas também por constantes lutas políticas e caos social. No âmbito da cultura, constantemente abordavam-se os temas da sua democratização, cujo debate não veio ser menos complexo do que aquele que se propunha a nível político.

É no contexto de Revolução e pós-Revolução em Portugal que se inscrevem os *Encontros Internacionais de Arte*, uma proposta dinamizadora de Egídio Álvaro em colaboração com Jaime Isidoro (1924-2009), artista e galerista na cidade do Porto. Os *Encontros* decorreram entre os anos de 1974 e 1977, em Valadares, Viana do Castelo,

---

<sup>4</sup> Texto de António Barros publicado em anexo neste projeto. (Ver Anexo 2).

<sup>5</sup> Álvaro, E. (1972). In: *EXPO AICA SNBA 1972*. Catálogo de Exposição. Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1972, pp. 21-29, p. 26.

Póvoa de Varzim e Caldas da Rainha, respectivamente. Situam-se historicamente no período imediato após a Revolução do 25 de Abril e apresentaram uma proposta de realização assente em três pontos: exposições, colóquios e intervenções. Sendo um marco para a história da arte portuguesa, o foram também para a história da performance arte em Portugal, tanto por proporcionar um espaço aberto para as novas linguagens artísticas que vinham se desenvolvendo desde a década de 1960 (*land art*, *body art*, *happening*, *performance*), quanto para um debate, igualmente aberto, sobre estas práticas.

Este projeto de pesquisa apresenta os *Encontros Internacionais de Arte* enquanto objeto de estudo, propondo dois objetivos. O primeiro, contíguo ao contexto nacional da época, constitui-se numa análise sobre como a performance arte portuguesa envolveu-se com as questões sobre a democratização artística no pós-25 de Abril, operando em níveis distintos de intervenção social. Este primeiro ponto centraliza-se nas ideias propostas por Egídio Álvaro, para quem a arte, e neste caso também a performance arte, poderia e deveria assumir a sua postura interventora, de engajamento social. O segundo, mais generalizado, ainda que partindo destas mesmas ideias, é o de propor uma reflexão sobre a possibilidade da arte conseguir efectivamente inscrever-se no mundo enquanto agente transformador do mesmo, constituindo-se ela mesma uma força de inovação e de desagregação a que se refere Egídio Álvaro. Neste último caso, evidenciamos o facto de que a aproximação entre a arte e o contexto social da sua criação e apresentação, característica das produções artísticas desde o início do século XX e que se intensificam a partir da segunda metade deste período, origina-se sobretudo no desejo de participação social dos artistas e outros agentes culturais em face das mais variadas crises sociopolíticas destes contextos.

A historiadora de arte Claire Bishop<sup>6</sup> esclarece que existiram três momentos históricos importantes na história ocidental do século XX a partir dos quais a produção artística passou a envolver-se mais directamente com as problemáticas sociais intentando uma participação mais efetiva na sociedade. O primeiro, situa-se no ano de 1917, com a Revolução Russa. O segundo, em 1968, ano em que os protestos estudantis

---

<sup>6</sup> Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participation Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books.

ganham força na Europa, que as ofensivas na Guerra do Vietname se intensificam sendo seguidas de manifestações anti-guerra por todo o mundo, ano também do assassinato de Martin Luther King e Robert Kennedy e do início e fim da Primavera de Praga. Em Portugal é o ano de viragem dentro do regime do Estado Novo com a substituição do Chefe de Governo António de Oliveira Salazar por Marcelo Caetano, dando início à chamada “Primavera Marcelista”. Entretanto, é importante lembrar que mesmo em clima de grandes expectativas, Portugal sofria os reveses de uma Guerra Colonial que também era fortemente contestada dentro do país, sobretudo por grupos estudantis. O terceiro e último marco histórico, segundo Bishop será o ano de 1989 com a queda do Muro de Berlim que reunificou a Alemanha e converteu-se num ato simbólico de pré-anúncio do fim da Guerra Fria<sup>7</sup>.

Sandra Vieira Jürgens<sup>8</sup>, quando se refere ao período das décadas de sessenta e setenta, também evidencia esta viragem para o social do campo artístico, fundamentando-o nos apelos que o próprio contexto propunha aos artistas. Segundo a autora,

naturalmente, num momento marcado pelo compromisso de intervenção política e social de diversos sectores da população, como os intelectuais, a juventude e os estudantes, convocados a organizar-se perante as mudanças em curso, bem como a ascensão de novos movimentos sociais de esquerda e contra a guerra e a discriminação de género e racial, entre os artistas tomava corpo também a questão de que tipo de intervenção coletiva ou que tipo de trabalho e de obra de arte seria pertinente desenvolver para tornar efectiva a sua participação no contexto revolucionário vivido em sociedade.<sup>9</sup>

No contexto português esta viragem social faz-se notável a seguir ao 25 de Abril, evidenciada por uma “militância séria por parte de um número considerável de artistas”<sup>10</sup> e a conquista do espaço público, que proporcionam maior liberdade criativa e

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>8</sup> Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta); IN. Transit Editions; STET - livros e fotografias.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 181.

<sup>10</sup> Nogueira, I. (2017). A performance como arte e Festa: democratização, eventos coletivos e espaço público. In: Paes, N. (Org.). (2017). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 63-74, p. 70.

performativa. Neste sentido Isabel Nogueira ressalta a constante e profícua atividade experimental dos artistas durante a década de 1970, afirmando que “paralelamente ao momento político e social português, os suportes artísticos expandem-se, recriam-se, ganham nova operacionalidade e consistência, como o vídeo e o super-8, por exemplo, mas também o trabalho performativo do corpo, as ‘acções’ dos ‘operadores estéticos’.”<sup>11</sup>

A militância e a liberdade criativa constituem-se, portanto, nas características principais da década de 1970 em Portugal, sendo a performance arte uma importante aliada dos artistas nestes dois sentidos. Primeiro, a liberdade criativa que permitia ao corpo a sua libertação, mas também a sua aceitação enquanto matéria e suporte da prática artística. Segundo, a possibilidade de, a partir da performance, o artista concretizar a sua “presença no mundo” de forma a efectivar a sua participação no contexto das vivências humanas, aproximando-se do seu público, apresentando críticas sociais, colaborando para os debates em torno da democratização da arte e da cultura. Nos *Encontros*, a performance encontra-se motivada por estes dois propósitos: garantir a liberdade criativa, experimental da arte e apresentar-se enquanto intervenção social.

Em vista de concretizarmos os nossos objetivos supracitados, organizamos este documento em três capítulos. O primeiro constitui-se numa breve introdução e apresentação dos *Encontros Internacionais de Arte*, em que destacamos alguns projetos que os precedem e que colaboraram para a sua formulação e realização. Além disso, é nosso objetivo nesta primeira parte apresentar de forma clara e concisa o nosso objeto de estudo, destacando a sua estrutura de funcionamento e ressaltando as suas contribuições para a arte e a performance portuguesa.

O segundo capítulo é dedicado ao contexto sociopolítico e cultural em que se inscrevem os *Encontros*, de forma a esclarecermos em que circunstâncias a Revolução dos Cravos se desenvolveu e quais as consequências mais imediatas da sua efetuação na sociedade portuguesa. Iniciamos, portanto, com o emblemático ano de 1968, que marca o início de uma nova temporalidade para a política e a sociedade portuguesa a princípio caracterizada por uma grande expectativa de mudanças internas no regime do Estado

---

<sup>11</sup> Ibidem, p. 70.

Novo. Frustradas estas esperanças, um outro marco será erguido na história contemporânea de Portugal, o 25 de Abril de 1974, cuja inauguração também se fará em ambiente de festa e de expectativas ainda maiores sobre o futuro do país. A queda do fascismo e a ascensão do modelo democrático em Portugal, naturalmente, é momento mais importante para o país no século XX, mas que já surge cercado por problemas de ordem interna e externa cujas consequências serão, sobretudo, o desencadear de períodos de intensas disputas partidárias e de fragilização económica. A cultura e as artes deste contexto serão apresentadas no final deste capítulo de forma a que possamos encontrar práticas de continuidades ou de rupturas com o contexto que se apresentava.

O terceiro e último capítulo propõem-se enquanto uma conjugação dos dois primeiros, visto pretendermos analisar as propostas de performance arte realizadas nos *Encontros*, em vista do contexto sociopolítico e cultural da época. Com este capítulo pretendemos percorrer o caminho até às respostas para as perguntas que deram origem a este projeto de pesquisa. Iniciamos com uma breve introdução ao conceito de intervenção em arte, propondo uma leitura concisa que abarca os primeiros movimentos da vanguarda histórica em que a performance foi utilizada como forma de intervenção social. A seguir, abordaremos a segunda metade do século XX, apresentando alguns artistas e projetos que dedicaram-se à performance também como forma de intervenção, sobretudo por via da aproximação entre arte e vida. Este percurso inicial procura informar o leitor sobre os contextos internacionais de prática artística que confluem, em meios e objetivos, com a prática da performance arte em Portugal na década de 1970. Após esta breve incursão sobre a intervenção em arte, abordaremos, então, o pensamento de Egídio Álvaro, enquadrando-o também dentro das propostas internacionais que emergiram no período em que se inscreve o seu trabalho crítico e curatorial. Neste ponto nosso objetivo é esclarecer as ideias do próprio Egídio acerca do conceito de intervenção, de forma a que possamos compreender melhor a estrutura e os objetivos centrais dos *Encontros*. Este terceiro capítulo finaliza com uma análise da performance enquanto intervenção nestes eventos, de forma a que propomos uma abordagem em três seguimentos: a arte participativa, o trabalho coletivo e a crítica social. Sendo, a nosso ver, estas as três propostas de intervenção relacionadas com o

contexto social e político da época, em que se demarcam os discursos sobre a democratização da arte e da cultura.

Posteriormente, em notas conclusivas abordaremos estas propostas de forma a responder à nossa pergunta inicial: pode a arte constituir-se enquanto agente de inovação da sociedade, de forma a transformar as suas estruturas? Para esta análise foram fundamentais os trabalhos de Jen Harvie<sup>12</sup>, Claire Bishop<sup>13</sup>, Bojana Cvejić e Ana Vujanović<sup>14</sup>, que propõem uma abordagem mais recente sobre a arte de participação e da função da arte no período de neoliberalização da cultura. A partir destas autoras será possível identificar quais as problemáticas que envolvem o trabalho coletivo, a participação do público e a possibilidade de a arte ser um agente de transformação das sociedades.

A nossa pesquisa desenvolveu-se através de fontes primárias, como os textos de Egídio Álvaro para o periódico *Diário de Notícias* ou em catálogos de exposições. Egídio utilizou-se ainda da *Revista de Artes Plásticas*, da qual foi diretor, para apresentar as propostas do *I Encontro* em Valadares, e do *III Encontro* em Póvoa do Varzim, de forma a que a programação destes dois eventos pôde ser descrita a partir destas fontes. Os textos apresentados nas oito edições da revista também foram importantes para traçarmos algumas reflexões em torno do contexto cultural da época e, sobretudo, dos debates em torno da questão da função social da arte. Além desta, a *Revista Colóquio Artes* foi também fundamental para traçarmos este panorama.

As nossas fontes a nível da história portuguesa foram monografias e artigos de historiadores portugueses, como António Reis ou Fernando Rosas, que foram reunidos em edições comemorativas do aniversário da Revolução ou em compilações maiores dedicadas à história da arte contemporânea portuguesa. No caso da história da arte, contamos também com os escritos em catálogos de exposições ou em edições sobre a história contemporânea da arte portuguesa, contando com o trabalho de críticos e historiadores como João Pinharanda e Raquel Henriques da Silva. As bibliografias

---

<sup>12</sup> Harvie, J. (2013). *Fair Play: Art Performance and Neoliberalism*. London: Palgrave Macmillan.

<sup>13</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*

<sup>14</sup> Cvejić, B., Vujanović, A. (2012). *Public Sphere by Performance*. (2<sup>nd</sup> Edition). Berlim: B\_books.

secundárias, como as dissertações de mestrado e teses de doutoramento, também constituem um corpo importante de material que muitas vezes preenchem as lacunas deixadas pela historiografia da arte portuguesa. No nosso caso, na falta de bibliografia primária sobre os *Encontros* ou sobre a performance arte, trabalhos como os de Verónica Metello<sup>15</sup> ou Mariana Brandão<sup>16</sup> foram importantes contributos para a construção da programação dos *Encontros* e para a descrição de algumas performances.

A nossa investigação também contou com a especial colaboração de artistas como Manoel Barbosa, Armando Azevedo, António Barros e Gerardo Burmester que concederam gentilmente os seus testemunhos sobre as suas participações nos *Encontros*, sobre o contexto sociopolítico e cultural da época e sobre a performance arte portuguesa. A conversa com Manoel Barbosa encontra-se em anexo neste documento e, mais do que a transcrição direta deste diálogo, o texto apresentado recebeu importantes acréscimos do artista, tornando este texto ainda mais rico em informações sobre o período. Gerardo Burmester igualmente concedeu a sua entrevista para publicação em anexo neste documento, sendo que da sua parte apresentamos uma transcrição por nós realizada. António Barros também nos concedeu uma importante contribuição redigindo um texto que encontra-se igualmente em anexo neste documento. Ademais, só gostaríamos de enfatizar a enorme colaboração destes artistas em contribuírem animadamente para a historiografia da arte portuguesa.

Esta proposta de pesquisa encontra a sua relevância num momento em que se percebem os esforços a nível nacional para o desenvolvimento de uma historiografia da Performance Arte portuguesa. Por outro lado, como pretendemos expor a seguir, os estudos que têm abrangido este género da arte, desenvolvem-se em sua maioria através de uma abordagem panorâmica, visando uma leitura mais geral da prática da performance em Portugal, ou então se circunscrevem em outros campos de pesquisa que não o da História da Arte, visando objetivos distintos. Entendemos que a história da

---

<sup>15</sup> Metello, V. (2007). *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - a activação do mecanismo performance 1961-1979*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

<sup>16</sup>



Performance Arte em Portugal, como coloca Cláudia Madeira<sup>17</sup>, ainda não está feita, sendo inteiramente válidas as propostas que pretendam colaborar para o seu desenvolvimento e aprofundamento. Ao estudar casos mais específicos, como o caso dos *Encontros Internacionais de Arte*, será possível uma abordagem mais centralizada, que compreenda o desenvolvimento da Performance Arte em contextos específicos da história portuguesa e apresente os artistas nacionais e internacionais que colaboraram para a sua prática e debate em território nacional, bem como a importância de indivíduos como Jaime Isidoro e Egídio Álvaro para a promoção e divulgação da Performance Arte portuguesa nacional e internacionalmente.

## O estado da arte

Neste ponto importa-nos referenciar algumas das pesquisas que envolvem os estudos sobre a performance arte em Portugal, sobretudo na década de 1970 e referenciar os campos onde elas se inserem, ou aos quais se conectam. Faz-se também necessário compreender até que ponto a investigação sobre a performance arte portuguesa se debruçou sobre as questões políticas e sociais que surgiram no contexto pós 25 de Abril e de como o *environment* social e cultural do pós- revolução pode ser visto, compreendido e avaliado através da prática artística da performance. Como nosso objeto de estudo principal são as ações de intervenção propostas pelos *Encontros Internacionais de Arte* na sua relação direta com a comunidade, é imprescindível que assumamos como tema de investigação complementar o pensamento que Egídio Álvaro construiu ao longo dos anos em que foi uma figura importante para dinamização e promoção da performance arte em Portugal.

Como referência inicial citamos o trabalho de pesquisa de Verónica Metello, para a sua Dissertação de Mestrado intitulada “Focos de Intensidade | Linhas de Abertura – A activação do mecanismo performance 1961-1979”<sup>18</sup>. Neste estudo Metello propõe dois enfoques centrais: o primeiro direccionado para um enquadramento teórico

---

<sup>17</sup> Madeira, C. (2014, abril). Performance Arte Portuguesa - questões sociológicas em torno de uma história em processo. *Livro de Actas do VIII Congresso de Sociologia, 40 anos de democracias: progressos, contradições e perspectivas*, s/p. Universidade de Évora, Portugal.

<sup>18</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*

que compreendesse a natureza da performance arte sobre o seu fundamento espaço-temporal, ao qual a autora respondeu apontando a performance arte enquanto “mecanismo”, e o segundo dedicado a uma inscrição deste género na historiografia da Arte Portuguesa, a partir de diversas práticas e eventos ocorridos entre os anos de 1961 e 1979. O mecanismo da performance, segundo Metello, utiliza-se do dispositivo da ação, cujo o agente é o corpo, sendo esta ação uma potencialidade de mudança ao decentralizar o gesto do seu espaço-tempo real, onde se submete à repetição e a uma significação conservadora e habitual, para reposicioná-lo num tempo-espaço performativo onde a sua repetição ganhará novos sentidos. A abordagem de Metello sobre os *Encontros* e a performance arte em geral está conectada diretamente com a “ativação do mecanismo performance” e, portanto, o contexto sociopolítico e cultural, ainda que devidamente citados, não são aprofundados em relação às práticas das performances comentadas pela autora.

A tese de doutoramento de Isabel Nogueira, por sua vez, intitula-se “Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e pós-modernismo”<sup>19</sup>. Nela a autora propõe primeiramente um percurso mais histórico e teórico sobre a relação dos conceitos de vanguarda e pós-modernismo com as artes plásticas e, posteriormente, uma análise da crítica e curadoria mais centrada em exposições coletivas no território português. Reservada ao campo da crítica de arte e bem delimitada pelos conceitos-chave, a performance arte portuguesa permanece, neste estudo, restrita ao seu enquadramento de vanguarda ou neo-vanguarda, sendo os *Encontros Internacionais de Arte* e o pensamento de Egídio Álvaro abordados na perspetiva da colaboração de ambos, evento e crítico, na discussão destes conceitos.

Igualmente pautados por um conceito central e inseridos no campo da Sociologia da Arte enquadram-se os estudos de Cláudia Madeira. Em sua tese de Doutoramento “O Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal”<sup>20</sup>, Madeira objetiva

---

<sup>19</sup> Nogueira, I. (2010). *Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e pós-modernismo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

<sup>20</sup> Madeira, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa.

uma compreensão sociológica do hibridismo que “dê conta da sua existência enquanto processo social”<sup>21</sup> e, para tal, recorre ao campo das artes performativas enquanto objeto de análise. No caso das performances e outras formas de experimentalismo na arte portuguesa, o hibridismo assume um papel preponderante desde o primeiro *happening* (*Concerto e Audição Pictórica*, de 1965) até aos anos 2000, quando uma leitura pós-histórica sugere não a morte da performance enquanto género, mas da sua máxima ampliação, ao ponto de abarcar “tudo, arte e vida”<sup>22</sup>. Em outros estudos Madeira questiona a “invisibilidade da história da *performance arte* portuguesa”<sup>23</sup> e propõe uma historiografia da Performance Arte que avance as fronteiras do campo artístico e seja enquadrada também enquanto “dinâmica social que apela a reflexividade social dos portugueses”<sup>24</sup> (“Performance Arte Portuguesa – Questões Sociológicas em Torno de uma História em Processo”<sup>25</sup>). Podemos referenciar ainda, pela mesma autora, o artigo “A arte da performance e a Guerra Colonial Portuguesa”<sup>26</sup>, no qual questiona o papel que a performance arte pode assumir no processo de resgate da memória e na comunicação do tema da Guerra Colonial Portuguesa.

Mais aproximada do tema que propomos para este projeto está a pesquisa de Cristina Pratas Cruzeiro, que na sua tese de Doutoramento “Arte e Realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX”<sup>27</sup>, propõe um estudo sobre a aproximação da arte com a realidade tangível nas suas dimensões material (física e palpável), contextual (espacial e vivencial) e social (produção de sentidos). O percurso que desenvolve pretende expor como a arte, desde o princípio do século XX, inicia um processo de aproximação com o real pela colagem, pelo *ready-made* e pelas práticas artísticas que se enquadram no conceito de politização da arte, até quase ao final do

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>23</sup> Madeira, C. (2014, abril). *Op. Cit.*

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Madeira, C. (2016). A arte da performance e guerra colonial portuguesa: Relações no tempo histórico. *Revista Media & Jornalismo*, nº 29, pp. 15-25.

<sup>27</sup> Cruzeiro, C. P. (2014). *Arte e realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

século XX e começo do século XXI, quando a arte, após um processo de “diluição das fronteiras” que a separavam da vida, passa para um processo de “simbiose” com a realidade tangível, a partir de uma prática que se conecta diretamente ao ativismo político dos movimentos sociais. O enfoque na aproximação entre arte e vida é imprescindível para o estudo sobre a performance arte enquanto forma de intervenção, que é o que nos propomos a fazer. Entretanto a abordagem de Cruzeiro é um exercício de mapeamento, que enquadra um período de tempo e uma geografia bastante vasta, sendo que os eventos e obras por ela expostos não possuem espaço suficiente para serem aprofundados.

Em relação às ações de Egídio Álvaro, Ana Luísa Barão tem dedicado parte das suas pesquisas à sua prática de crítica e curadoria. Tanto em “Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos ‘70 e ‘80”<sup>28</sup>, quanto em “Egídio Álvaro – o crítico como comissário”<sup>29</sup> a autora aborda a proximidade com que Egídio Álvaro trabalha a sua prática crítica e curatorial de forma aproximada, e utiliza-se de algumas iniciativas comissariadas por Egídio que constata a sua heterodoxia, pois abrange uma atuação que apresenta exposições como quem escreve um texto crítico, porque comunica e orienta o seu público, apresenta ideias e conceitos a partir da exposição/apresentação de obras, aproximando o máximo possível o público do espaço expositivo.

Os exemplos de pesquisa apresentados até este ponto demonstram um esforço notável por pesquisadores de áreas diversas em colaborar com a historiografia da performance arte portuguesa. A partir delas, é possível reunir um grupo de conceitos sobre os quais a prática da performance pode ser lida e enquadrada. Por outro lado, não podemos deixar de notar que as suas abordagens tendem a ser panorâmicas, ao proporem análises que envolvam períodos de tempo mais vastos e mais focados em conceitos-chaves como o caso do hibridismo e da vanguarda, ou então, restritos e focados nos campos de estudo onde se inserem, seja da sociologia ou da crítica de arte.

---

<sup>28</sup> Barão, A. L. (2009a). Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos ‘70 e ‘80. *PERFORMA – Conferência Internacional em Estudos em Performance*, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Coimbra, Portugal.

<sup>29</sup> Barão, A. L. (2009b). Egídio Álvaro – o crítico como comissário. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, volume 2, pp. 284-299.

Nestes casos, as diversas propostas de performance arte em Portugal tendem a ser estudadas em um conjunto e assumidas em contextos mais generalistas, o que impossibilita análises centradas em casos específicos que viabilizem discussões mais aproximadas com o contexto sociopolítico e cultural de um dado período.

A Revista de História da Arte, nº. 6 (Série W) recentemente lançada pelo Instituto de História da Arte da FCSH da Universidade Nova de Lisboa, sob o título *Portuguese Performance Art*<sup>30</sup>, surge também com o objetivo de dar respostas às “faltas” que persistem na historiografia da Performance Arte em Portugal. Idealizada a partir do *Simpósio Performance Arte Portuguesa* (julho de 2016, Lisboa), a revista reúne os conteúdos apresentados e debatidos nesta ocasião que reúnem temas divididos em quatro núcleos: *Performance stories*, *Performance spaces*, *Performance temporalities*, *Performative talks*. O encontro reuniu pesquisadores já citados, como Cláudia Madeira, Verónica Metello e Isabel Nogueira, entre outros, como Hélia Marçal, Ana Bigotte Vieira e Rui Mourão. As discussões rondaram temas como a recuperação de performances pouco documentadas, trabalhos de artistas como Angêlo de Sousa, do Grupo Acre e do Grupo Puzzle, de críticos e curadores como Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa, da documentação, arquivo e exposição da Performance Arte e das questões que envolvem a sua inserção em coleções museológicas. Todos os pesquisadores aqui envolvidos, bem como os temas apresentados colaboram a seu termo para a teorização da performance arte em Portugal e para a unificação de uma história que ainda se encontra fragmentada, como defendeu Cláudia Madeira neste mesmo Simpósio no seu ensaio “The performative and speculative history of portuguese performance art” (pp. 108-119).

Mariana Brandão, uma das oradoras neste Simpósio, com a comunicação “O mapa também faz o caminho: algumas considerações acerca da História da Performance

---

<sup>30</sup> Madeira, C.; Marçal, H.; Oliveira, F. M. (Ed.). (2017). Portuguese Performance Art. *Revista de História da Arte*, nº. 6, Série W. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <http://revistaharte.fesh.unl.pt/>. Acesso a 26 de setembro de 2018.

em Portugal”<sup>31</sup>, apresenta-nos a performance arte portuguesa pelos seus encontros e desencontros com o campo artístico da dança em Portugal, tema este que também será explorado em sua tese de doutoramento “Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário concetual e artístico para o contexto português”<sup>32</sup>, na qual parte também de uma análise sobre artistas e obras de âmbito internacional. A performance e a dança são exploradas por Brandão enquanto campos de convergência, pela apropriação do corpo e do espaço/tempo (contexto) nas suas abordagens, entretanto, são também divergentes, quanto à maneira como procedem com esta apropriação. A dança por meio de uma afirmação e relação com o contexto, e a performance como geradora de contextos. Quando parte para uma investigação a nível nacional, Brandão identifica a década de 1970 como um momento de associação entre a prática artística e a “prática da Liberdade” (está última decorrente da Revolução de 25 de Abril), sendo que, em busca desta libertação, os artistas dedicam-se à exploração do “ao vivo”, como meio de responder às suas necessidades por uma arte que se opõe às normas da institucionalização e às leis do mercado de arte. As pesquisas de Brandão, embora centradas numa temática mais abrangente e focadas nas relações entre dança e performance, confirmam a existência de uma prática artística ligada diretamente ao seu contexto de inserção e de carácter intervencionista, e que, portanto, carecem de estudos mais centralizados e menos panorâmicos que dêem conta das complexas relações entre a produção artística e o seu contexto.

Igualmente focadas nestas relações está o livro organizado por Ana Pais, intitulado *Performance na Esfera Pública*<sup>33</sup>, para o qual foram seleccionados diversos artigos que problematisassem a performance arte enquanto atuante no espaço público, nas suas potencialidades de questionar este espaço e as ações neles repetidas

---

<sup>31</sup> Brandão, M. V. (2016, julho). O mapa também faz o caminho: algumas considerações acerca da História da Performance em Portugal. *Simpósio Performance Arte Portuguesa*, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Texto disponível em [https://www.academia.edu/28508580/O\\_mapa\\_tamb%C3%A9m\\_faz\\_o\\_caminho\\_algumas\\_considera%C3%A7%C3%B5es\\_acerca\\_da\\_Hist%C3%B3ria\\_da\\_Performance\\_em\\_Portugal](https://www.academia.edu/28508580/O_mapa_tamb%C3%A9m_faz_o_caminho_algumas_considera%C3%A7%C3%B5es_acerca_da_Hist%C3%B3ria_da_Performance_em_Portugal). Acesso a 29 de setembro de 2018.

<sup>32</sup> Brandão, M. V. (2016). *Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário concetual e artístico para o contexto português*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

<sup>33</sup> Pais, A. (Org.). (2017). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro.

cotidianamente e de propor novas experiências que possibilitem um “sentir, pensar e agir” revolucionários e renovadores deste espaço. Enquadrado nas comemorações no centenário da conferência futurista de Almada Negreiros, realizadas durante os dias 10 e 14 de abril de 2017, este livro incita uma discussão importante sobre a atuação política da performance arte sustentada pela sua capacidade de “provocar, desconcertar , ser excessiva, criar polémica”<sup>34</sup>, a partir de pesquisadores nacionais, como Sandra Guerreiro Dias, Rui Mourão, Sílvia Pinto Coelho, Isabel Nogueira e Paulo Raposo, e internacionais, como Bojana Cvejić e Ana Vujanović, Claire Bishop, Sevi Bayraktar e Guillermo Gómez-Peña.

Os destaques para as pesquisas a nível internacional só vêm comprovar como as relações entre a performance arte e o contexto sociopolítico e cultural são uma constante nas pesquisas atuais, tanto em Portugal quanto internacionalmente. Podemos, a título de exemplo, citar os casos de *Public Sphere by Performance*<sup>35</sup>, de Bojana Cvejić e Ana Vujanović; *Artificial Hells: Participation Art and the Politics of Spectatorship*<sup>36</sup>, de Claire Bishop; *Fair Play: Art Performance and Neoliberalism*<sup>37</sup>, de Jen Harvie; que suportam nosso intuito de colaborar para uma historiografia da performance arte portuguesa que considere seu carácter intervencionista e de profunda conexão com o contexto em que se insere.

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>35</sup> Cvejić, B., Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*

<sup>36</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*

<sup>37</sup> Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*

## I. Os Encontros Internacionais de Arte: precursores e breve introdução

Á partida, os Encontros pretendiam ser um espaço de liberdade capaz de favorecer o contacto entre os artistas de tendências divergentes, de apresentar um espectro vivo da arte actual e de estabelecer (ou de procurar) um diálogo efetivo com as diferentes camadas sociais e culturais que constituem uma camada urbana.<sup>38</sup>

Liberdade, contacto, actualidade e diálogo são palavras-chaves pelas quais Egídio Álvaro repetidamente refere-se às necessidades da vida artística e cultural portuguesa desde o momento em que torna-se ativo neste cenário enquanto crítico e comissário. É também a partir delas que Egídio traça as linhas basilares da sua ação enquanto dinamizador cultural na década de 1970. Estas mesmas palavras, por outro lado, também poderiam caracterizar efetivamente os projectos desenvolvidos na Galeria Alvarez<sup>39</sup> e na Galeria Dois<sup>40</sup> desde meados da década de 1950, sob a direcção do pintor Jaime Isidoro com quem Egídio desenvolveu uma parceria bastante profícua, resultando desta união diversos projectos, entre os quais os *Encontros Internacionais de Arte*, realizados entre os anos de 1974 e 1977.

Com o projecto Dominguez Alvarez, Jaime Isidoro objectivava, sobretudo, suprir a inexistência de espaços de produção e de exibição de obras de arte modernas na cidade do Porto. As suas propostas surgiam na efervescência cultural por que passava a

---

<sup>38</sup> Tradução nossa do original: “Au départ, les Rencontres se voulaient un espace de liberté capable de favoriser le contact entre les artistes de tendances divergentes, de présenter un éventail vivant de l’art actuel et d’établir (ou de rechercher) un dialogue effectif avec les différentes couches sociales et culturelles qui constituent une communauté urbaine.” In: Álvaro, E. (1979b). *Performances, rituels, interventions en espace urbain. Art du comportement au Portugal*. Symposium International d’art performance à Lyon, Lyon, France, s/p. Sublinhado nosso.

<sup>39</sup> Inaugurada à 2 maio de 1954, foi inicialmente nomeada “Academia Livre de Desenho e Pintura Dominguez Alvarez”, por dedicar-se à ações de cunho pedagógico, sendo que em outubro de 1954, inaugura-se a Galeria, que integrava ao espaço da academia secções expositivas. Nas suas instalações, portanto, ministravam-se cursos nas áreas do desenho, pintura e gravura, realizavam-se exposições de arte moderna, além de colóquios, pelos quais pretendia-se criar redes de contacto entre artistas e espectadores para a formação de um público bem informado sobre a arte moderna. In: Ferreira, A. Q. (2017). *Jaime Isidoro - A arte sou eu*. Porto: Edições Afrontamento, p. 145-146.

<sup>40</sup> Segundo espaço associado à Galeria Alvarez, origina-se da necessidade de reavivar igualmente o mercado de arte a norte do país. In: Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 158.



cidade pelas iniciativas do Teatro Experimental do Porto (TEP)<sup>41</sup>, do Cineclube do Porto<sup>42</sup> e da Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP)<sup>43</sup> e da Cooperativa Árvore<sup>44</sup>, as quais proporcionaram, na *década do silêncio*<sup>45</sup>, um novo fôlego cultural

---

<sup>41</sup> O Teatro Experimental do Porto foi criado em 1953 e contou desde o ano seguinte com a direção artística de António Pedro, responsável por uma importante mudança na linguagem teatral exercida por seu grupo de atores, intervindo “na alteração da relação do actor com o texto, assim como na valorização essencial da funcionalidade do som, da luz, da cenografia e dos figurinos na concepção do espetáculo teatral”. Neste sentido promoveu uma aproximação entre o teatro e as artes plásticas, firmando parcerias na elaboração de cenários, figurinos e material publicitário do TEP, com artistas e dinamizadores culturais. Assim sendo, o TEP contribuiu fortemente para uma nova dinâmica na cidade, sendo responsável tanto pela produção de peças teatrais, quanto por um renovado debate em torno da linguagem teatral e das suas possibilidades. In: Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Porto 60/70: Os artistas e a Cidade*. Catálogo de Exposição, Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Árvore: Cooperativa de Atividades Artísticas, C.R.L., Porto, 2001, p. 18-19.

<sup>42</sup> Inaugurado em 1947, o Cineclube do Porto foi uma instituição fundamental no contexto cultural da cidade entre as décadas de 1940 e 1970. “As suas actividades envolvem, para além de uma programação exemplar de sessões de cinema, a edição de boletins, revistas e outras publicações, a organização de conferências e de colóquios, a constituição de um coro e de um núcleo de cinema experimental, ou a organização de eventos [...] tais como o ‘Encontro de Críticos, Realizadores e Técnicos de Cinema’ ou a ‘Semana do Cinema Novo português’”. In: Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>43</sup> Desde a década de 1940 a ESBAP afirmou-se como uma escola aberta e independente dos condicionalismo impostos pelo regime fascista. As exposições dos “Independentes” (entre 1943 e 1950), realizada por alunos da ESBAP como Nadir Afonso, Júlio Resende, Fernando Lanhas, Arlindo Rocha, António Sampaio, entre outros, constitui-se num bom exemplo da diversidade e liberdade que os artistas experimentavam no contexto de sua formação escolar. Deste grupo surgiu “a irrupção das linguagens abstractas na pintura e na escultura portuguesa ao longo do século XX”. Além da abstracção, um núcleo de estudantes da ESBAP também esteve ligado diretamente com o neo-realismo, que envolvia artistas como Abel Salazar, Dórdio Gomes, Júlio Pomar, Augusto Gomes e Júlio Resende. Sob a direção do Arquitecto Carlos Ramos, desde 1952, a ESBAP continua a oferecer um espaço dinâmico de criação artística, além de proceder com diversas exposições (“Exposições Magnas” e “Exposições Extra-Escolares”) que serviam como uma oportunidade para a divulgação das obras produzidas no âmbito dos cursos da ESBAP. In: Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Op. Cit.*, p. 15-19.

<sup>44</sup> A Cooperativa Árvore inicia as suas atividades no ano de 1963, pela reunião de diversos artistas na cidade do Porto em torno de um espaço onde estava instalado o atelier do Arq<sup>o</sup> Pulido Valente. Como objetivos estruturantes desta cooperativa encontravam-se igualmente a necessidade de subverter a condição de isolamento e de provincianismo que se instaurara na cidade pelas políticas culturais do Estado Novo, sendo que se propuseram a ser um espaço de produção e divulgação de obras artísticas, além de agregar e apoiar os artistas/sócios proporcionando-lhes contacto com diversos materiais de estudo e de produção. Promoviam, portanto, atelier, exposições e outros eventos que pudessem colaborar para uma produção e divulgação artística mais efetiva no norte do país. In: Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>45</sup> A designação atribuída a Rui Mário Gonçalves, crítico e historiador de arte, bem como comissário da exposição “Arte Portuguesa nos Anos 50” para a qual escreveu o texto curatorial “A década do silêncio 1951-1960”. Como justificativa para o silenciamento referente a estes anos, o autor defende que durante a década de 1950 imperava uma censura política por parte do Estado Novo difícil de contornar. Por seu turno, a Guerra Fria, que se fazia sentir em todo o mundo, também cooperou para um silêncio imposto, consequência de um medo geral promovido pela probabilidade de um terceiro conflito mundial, mas, desta vez, armado de bombas químicas, que deixavam o mundo todo em constante alerta. A guerra contra o comunismo soviético refletia-se em um clima de medo, no qual “perguntar era já tornar-se suspeito. Não havia diálogo”. Somado ao medo havia o sentimento de incapacidade que fazia com que todos os homens contemplassem a sua própria inutilidade, fosse diante das políticas nacionais do Estado Novo, fosse face aos maiores perigos que se amontoavam além das suas fronteiras. A década de 50 foi, portanto, a década do medo, da fragilidade e do silêncio. In: Gonçalves, R. M. (1992). *A década do silêncio 1951-1960*. In: *Arte Portuguesa nos anos 50*. Catálogo de Exposição, Biblioteca Municipal de Beja e Fundação Calouste Gulbenkian, Beja/Lisboa, 1992-1993, pp. 83-99.

para o norte do país, remetido a uma condição periférica dentro das estratégias políticas, sociais e culturais do Estado Novo<sup>46</sup>.

É pelo esforço notável desde a sua primeira inauguração, e posteriormente contando com Egídio Álvaro, que o grupo Alvarez desenvolveu projetos significativos na década de 1970 e que originam-se nos seus ideais basilares pedagógicos e de divulgação da arte moderna e contemporânea portuguesa. O ano de 1974 é marcado pelo contexto sociopolítico português da Revolução do 25 de Abril, não obstante é também o ano do ciclo *Perspectiva 74*, evento que se segue à publicação do primeiro número da *Revista de Artes Plásticas*, em outubro de 1973. Ambos os projetos foram resultado desta parceria entre Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, formando assim um eixo eixo Paris (Álvaro) - Porto (Isidoro) sobre o qual também se realizarão os *Encontros Internacionais de Arte*.

A *Revista de Artes Plásticas*, sobreviveu até ao ano de 1977, quando publicou os seus últimos dois volumes (7/8) numa edição única de dezembro/janeiro de 1977. O motivo do seu encerramento foi de ordem financeira, já que a década de 1970 exigiu, sobretudo após a Revolução, um enfoque sobre questões políticas e sociais que deixaram as artes, mais uma vez, no seu já habitual silenciamento. A última publicação da revista que reuniu os números 7/8, não pretendia ser o derradeiro, entretanto, os prejuízos, que já somavam o montante de 500.000.\$00, forçaram a sua finalização<sup>47</sup>.

Com um tom de lamento e indignação Egídio Álvaro assinou uma nota de editor neste último volume, no qual não anunciava o fim da revista, mas parecia prevê-lo para breve. Faz então a sua denúncia sobre um “monopólio da informação” no país que fazia sobressair as suas preocupações com uma censura velada, mas ativa no território nacional, que colocava em causa a liberdade de produção artística, de debate público e de circulação das obras de arte.

---

<sup>46</sup> Segundo Lambert e Fernandes, além do silenciamento e isolamento já imposto sobre os artistas pelas políticas do Estado Novo, os artistas portuenses estavam ainda submetidos a um isolamento geográfico, visto ser Lisboa a sede do governo e, portanto, a “capital do império”, “o que irá reflectir-se em muitas das suas atitudes, reunindo-os aliás em projectos de cidadania cultural que originarão a emergência de espaços culturais alternativos, independentes da cultura oficial do regime.” In: Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>47</sup> Uma nota de rodapé na folha de índice da revista nº. 6 (janeiro de 1975) também refere o fim do patrocínio do Banco Pinto de Magalhães, o qual apoiou financeiramente a revista desde o seu nº. 1 até ao nº. 6.

Para Egídio Álvaro, que assumiu desde o início a direção da revista, “o objetivo essencial de Artes Plásticas é o de participar efectiva e activamente na edificação da história do presente”<sup>48</sup>. As revistas que traziam como subtítulo “Análise Crítica - Ensaio e Informação”, tanto apresentavam artigos de reflexão crítica sobre as artes plásticas, como também faziam salientar as iniciativas e eventos dinamizados no país e no exterior, apresentando breves sínteses de acontecimentos como a “5ª Documenta de Kassel” (nº. 1), “8ª Bienal de Paris” (nº. 2), “Iki Düsseldorf” (nº. 2), “Prospect 73” (nº. 3), “I Encontros Internacionais de Arte em Valadares” (nº. 6), “III Encontros Internacionais de Arte em Póvoa de Varzim” (nº. 7/8).

Os ensaios críticos tiveram a colaboração de Rocha de Sousa, Lima de Freitas, Alfredo Queiroz Ribeiro, Rui Mário Gonçalves, Eurico Gonçalves, Salette Tavares, Giovanni Jappolo, Oystein Hjort, Patrick Le Nouêne, além de textos do próprio Egídio Álvaro. Foram problematizados temas como o estado da arte em Portugal e a sua presença (ou ausência) nos ciclos internacionais, o consumo e o mercado de arte português, vanguarda artística, o lugar e o papel do artista na arte contemporânea, arte e revolução, arte e intervenção e crítica de arte em Portugal. Além disso, foram convidados para participações individuais e pontuais na *Revistas de Artes Plásticas* os artistas Alberto Carneiro, António Areal, João Dixo e Ângelo de Sousa, que apresentaram ou textos exploratórios de seus trabalhos, como Carneiro com a sua apresentação da “arte ecológica”, ou imagens, seguidas ou não de pequenos textos dos artistas, como forma de divulgar por um outro meio a vanguarda artística portuguesa.

Todo o conteúdo da *Revista de Artes Plásticas*, portanto, revela novamente os ideais já há muito valorizados pelo grupo Alvarez e que encontra porta-voz também em Egídio Álvaro e nos colaboradores da revista. Esta ganhou o mesmo carácter dinâmico e de intercâmbio que actuava, através de um outro suporte, na consolidação de uma prática artística de vanguarda no âmbito nacional e internacional.

No que diz respeito a *Perspectiva 74*, este foi um ciclo de intervenções artísticas de cunho internacional cuja programação esteve a cargo de Egídio Álvaro e teve início a

---

<sup>48</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Prefácio. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto.

16 de Fevereiro de 1974, na Galeria Dois<sup>49</sup>. A cada semana, a partir desta data, e às vezes apenas com alguns dias de intervalo entre uma intervenção e outra, o grupo Alvarez recebia nas suas instalações um artista para realização de uma intervenção no espaço interior ou exterior à galeria<sup>50</sup>, e, a partir das ações e dos seus interventores, alimentava colóquios e debates. Como refere António Quadros Ferreira, “*Perspectiva 74* é o momento-charneira, de viragem, e de redimensionamento da dinâmica do Projecto Alvarez”<sup>51</sup>, isto porque resulta de uma confluência de objetivos a muito mantidos por Jaime Isidoro, que sejam a divulgação artística unida a uma participação mais substancial do público a que se dirige, e também o intercâmbio entre artistas e obras de âmbito nacional e internacional.

Os doze artistas que foram exibidos nas dez semanas em que decorreu o ciclo, eram portugueses e estrangeiros, contactos que Egídio Álvaro conseguiu por residir em Paris, mas também por contar, na capital francesa, com a amizade do artista português Luiz DaRocha<sup>52</sup>. Foi na casa deste, em Paris, que *Perspectiva 74* foi planeada, contando com Jaime Isidoro, em Portugal, para a sua promoção e execução.

Quanto a sua programação, o ciclo desenvolveu-se pela seguinte ordem de artistas: a 16 de fevereiro inaugurava o ciclo o artista Tomek Kawiak da Polónia, a 23 de fevereiro o artista Yokoyama do Japão, a 4 de março o artista português António Carneiro, a 9 de março a dupla Roland Miller & Shirley Cameron da Inglaterra, a 16 de março o artista francês Jacques Pineau, a 23 de março o português Luiz DaRocha, a 30 de março o artista Pierre-Alain Hubert da França, a 6 de abril o checo Miloslav Moucha, a 9 de abril o português Manuel Alvess, a 13 de abril o português João Dixo, a 20 de abril o artista Robin Klassnik da Inglaterra e, para encerrar o ciclo, a 22 de abril o artista francês Serge III Oldenburg<sup>53</sup>.

A contabilizar os sucessos do ciclo, alguns anos mais tarde, em 1979, Egídio Álvaro refere a sua potência e assinala alguns pontos importantes. Segundo o crítico e

---

<sup>49</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>50</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>51</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 181.

<sup>52</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 208.

<sup>53</sup> Esta programação do ciclo foi publicada em Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 181.

dinamizador pode-se verificar pelo menos quatro linhas de ação entre as propostas dos artistas participantes, que eventualmente se sobrepõem: a conceptual (de Yokoyama); a ecológica (de Alberto Carneiro e Miloslav Moucha); a do jogo, da ironia e do aleatório (de João Dixo, Luiz DaRocha, Manuel Alvess e Robin Klassnik); e a da performance, do ritual, da intervenção, da festa e da contestação (de Tomek Kawiak, Robert Miller & Shirley Cameron, Jacques Pineau, Pierre-Alain Hubert e Serge III Oldenburg)<sup>54</sup>.

Quanto a esta última linha de ação, as intervenções apresentadas foram ao todo seis. “Le pain de Tomek”, apresentada pelo artista polaco, era uma série à qual o artista vinha se dedicando há mais tempo e que consistia em baguetes de resina contendo pedaços do seu corpo, as quais trocava por outros objetos que o espectador/permutador lhe oferecia em troca<sup>55</sup>. “Substâncias e Fenómenos”, de Pierre-Alain Hubert, consistiu em uma intervenção realizada dentro e fora da Galeria Dois, desenhando dentro um rastilho de cinzas, como um trajecto que indicava a presença do fogo, e fora, estruturando os fogos de artifício na rotunda da Boavista, desta forma criavando a sonoridade e a visualidade inaugural da sua “festa”<sup>56</sup>. “Landscape and Living Spaces” foi a proposta dos ingleses Roland Miller e Shirley Cameron que, utilizando a representação enquanto matéria prima, desempenharam uma performance com objetos e figurinos de cor preta e cor-de-rosa e com a produção de gestos que interagiam diretamente sobre os objetos e, a partir deles, criavam outras percepções e imaginações no seu público<sup>57</sup>. O “Ritual” de Miloslav Moucha consistiu numa visita à praia da cidade do Porto no dia da sua chegada para o ciclo, recolhendo neste espaço materiais os quais manipulou “ritualmente” e depois expôs na Galeria Dois, para que ali libertassem “as suas emanações rituais”<sup>58</sup>. Jacques Pineau propôs a intervenção “Débat comme si nous étions collectionneurs, artistes, critiques, galeristes” (Debate como se fôssemos colecionadores, artistas, críticos, galeristas) que, segundo Egídio Álvaro consistiu em uma imitação grotesca e irónica do artista sobre os artistas, “colocando em

---

<sup>54</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>55</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 209.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>57</sup> Miller, R., Cameron, S. (1974, setembro). Miller e Cameron. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, Porto, p. 28.

<sup>58</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 215.

causa a visão e os juízos de valor de um público entediado, apagando o discurso escrito para inscrever na folha o discurso plástico”<sup>59</sup>. Serge III Oldenburg, expôs na Galeria Dois cartazes da “Comuna de Paris” e envolveu-os em arame farpado, além de convidar crianças desfavorecidas do Cais da Ribeira para irem pedir esmola junto à Galeria, atitude que marca a sua oposição ao governo ditatorial de Marcelo Caetano<sup>60</sup>.

Serge III Oldenburg realizou sobre as suas obras ainda uma segunda intervenção, no dia 1º de maio. Uma atitude desencadeada pelos últimos acontecimentos daquela semana em Portugal, pela qual o artista corta o arame farpado que envolvia as suas obras, e escreve num dos suportes “1º de Maio - Porto - 1974”, tornando-se em um ato simbólico de libertação que impressionou profundamente muitos dos espectadores presentes<sup>61</sup>. Ironicamente, Serge III Oldenburg havia sido acompanhado pela PIDE<sup>62</sup> desde a fronteira em Chaves até à cidade do Porto<sup>63</sup> por causa do arame farpado que transportava na sua bagagem. A intervenção da polícia não poderia ser mais simbólica, já que a PIDE não era capaz de antecipar quão significativa seria a utilização daquele mesmo arame nos eventos que estavam por vir e que derrubariam justamente o governo que juravam defender. Ao acompanhar o seu trajeto em território nacional, a polícia do regime ajudou a manter seguro e a alcançar o seu destino o elemento simbólico da libertação nacional. Foi assim, por um acaso, que Serge III tomou como oportunidade, que a sua obra e a sua figura tornaram-se importantes no contexto cultural do 25 de Abril.

Egídio Álvaro fez uma breve resenha sobre o ciclo num texto escrito pelo crítico a propósito do “Symposium International d’art performance à Lyon” em 1979, no qual reflete sobre a importância deste para a cidade do Porto, sobretudo pelo evento ter sido o primeiro em Portugal a possibilitar uma visão geral da linguagem da performance,

---

<sup>59</sup> Tradução nossa do original: “Pineau artiste singeant l’artiste et mettant en cause la vision et les jugements de valeur d’un public blasé, gommant le discours écrit pour inscrire sur la feuille le discours plastique” In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>60</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 216.

<sup>61</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 188.

<sup>62</sup> A PIDE - Polícia Internacional e de Defesa do Estado, foi a polícia portuguesa do Estado Novo responsável por reprimir todas as formas de resistência ao poder político vigente.

<sup>63</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 252.

“representando um grande salto qualitativo da percepção do fenómeno artístico”<sup>64</sup>, além de produzir um “clima febril e apaixonado” pelas ruas da cidade. A sua percepção sobre as intervenções que descrevemos acima fizeram-no afirmar que elas “contribuíram largamente para o sucesso do ciclo”. Tal afirmação revela em seu pensamento a capacidade que o evento teve em provocar as fronteiras tradicionais da arte. Ele escreve:

Mas o impacto mais duradouro veio do fato de que, pela primeira vez no país, e de uma maneira sistemática, a arte estava emergindo da camisa de força tradicionalista, endereçada diretamente e sem complexidade (embora mantendo sua ambiguidade específica) a todos os tipos de público utilizavam os mais variados meios de comunicação (fala, corpo, desafio, provocação voluntária, fogo, elementos aleatórios, natureza, discurso sobre arte, ritual, jogo) vividos na contemporaneidade com o questionamento sobre o real, o cotidiano e a criação.<sup>65</sup>

Como poderia se prever, *Perspectiva 74* é tanto o culminar de tantas outras iniciativas do grupo Alvarez para dinamização cultural no Porto, quanto a inauguração de uma nova prática. Culminar, porque a luta contra o marasmo e o silêncio artístico da cidade passam a contar com uma dinâmica de cunho mais interventivo e ainda mais próximo de seu público, por outro lado, a intervenção significou apresentar novas linguagens artísticas como a da performance e a da instalação. Neste sentido, o ciclo *Perspectiva 74* inaugura, ao menos dentro dos projetos da Alvarez, uma nova era que não só dedica-se à valorização de uma estética moderna da forma, como procura igualmente afirmar uma “estética da atitude”<sup>66</sup>.

*Perspectiva 74* foi, portanto, um evento precursor dos *Encontros Internacionais de Arte*. O que se desenvolveu na Galeria Dois e em espaços públicos da cidade do Porto entre fevereiro e abril de 1974, são acontecimentos que inauguram a parceria de dinamização cultural entre Egídio Álvaro e Jaime Isidoro, bem como se estruturam sobre os três segmentos basilares que também estruturarão os *Encontros*: exposições,

---

<sup>64</sup> Tradução nossa do original: “Perspectiva 74 représente un énorme saut qualitatif dans la perception du phénomène artistique”. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>65</sup> Tradução nossa do original: “Mais l’impact le plus durable vint du fait que pour la première fois dans le pays, et d’une façon systématique, l’art sortait du carcan traditionnaliste, s’adressait directement et sans complexes (bien que gardant son ambiguïté spécifique) à toutes sortes de publics, utilisait les supports les plus variés (parole, corps, spectacle, provocation volontaire, feu, éléments aléatoires, nature, discours sur l’art, rituel, jeu) vivait en contemporanéité avec le questionnement sur le réel, le quotidien et sur la création.” In: Álvaro, E. (1979b). *Op. cit.*

<sup>66</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 187.

colóquios e intervenções. Segundo Egídio Álvaro, *Perspectiva 74* tinha por objetivo criar um espaço “de diálogo, de confronto de ideias e de revisão e análise de conceitos” de forma a que “muitas ideias aceites e respeitadas”<sup>67</sup> fossem colocadas em causa, discutidas e reestruturadas ou descartadas. O que estava em causa era a discussão do estatuto da arte e da sua linguagem, bem como da sua função social em tempos de profundas mudanças no cenário português, embora o 25 de Abril ainda fosse recente. A ideologia que sustenta *Perspectiva 74*, portanto, é a mesma que será reafirmada nos próximos eventos organizados pela dupla Álvaro-Isidoro: uma ação artística de cariz coletivo, cujos actos e objetos são políticos e não partidários, que se desloca para o espaço público e se encontra com espectadores diversos, não propriamente especializados, e que proporciona aos artistas nacionais e internacionais um intercâmbio de ideias e um espaço-tempo próprios para a experimentação. O corpo do artista ganha, nesta proposta, certa evidência por que é nele que coincidem vida, ideia e arte<sup>68</sup>, como afirma Pierre-Alain Hubert, citado por Egídio Álvaro:

Trata-se de fazer da nossa própria vida a ferramenta da nossa libertação. É necessário sermos arte e estarmos em concordância com a nossa expressão plástica, viver as nossas pulsões emocionais. O artista deve comprometer-se fisicamente através da sua obra.<sup>69</sup>

Passados apenas dois meses do encerramento de *Perspectiva 74*, Jaime Isidoro e Egídio Álvaro organizam e realizam o *I Encontro Internacional de Arte*, que viria a repertir-se nos anos subsequentes até 1977. Estes *Encontros* propunham-se como espaço-tempos dedicados à arte contemporânea, oferecendo locais para exposição, para reflexão e para manifestações artísticas, em um ambiente no qual o experimentalismo, a novidade, a festa, o efêmero, o inesperado eram sempre bem-vindos. “Um espaço livre de comunicação e criação”<sup>70</sup>, como os caracterizou Egídio Álvaro. Como já referimos anteriormente, a programação destes eventos dividia-se em três linhas de atividades: exposições, colóquios e intervenções.

---

<sup>67</sup>Álvaro, E. (1974, setembro). *Perspectiva 74*. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 24-35, p. 24.

<sup>68</sup> Idem, p. 24.

<sup>69</sup> Idem, p. 24.

<sup>70</sup> Álvaro, E. (1979a). A evolução do Puzzle. In: *Grupo Puzzle*. Catálogo de Exposição, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, janeiro de 1979, s/p.



As exposições serviam tanto para apresentar as tendências modernas da arte portuguesa, quanto os novos artistas e coletivos, procurando sempre evidenciar aqueles que para Egídio muitas vezes foram silenciados, esquecidos por muito tempo nos circuitos nacionais e internacionais de arte. Em todos os *Encontros*, segundo Egídio Álvaro, houve pelo menos uma exposição dedicada ao que se estava fazendo em Portugal naquele momento. Segundo o crítico, eram sempre exposições “arriscadas” que podiam propor perspectivas pouco lúcidas sobre a criação artística atual pela falta de distanciamento histórico suficientes para avaliar as suas potencialidades. Mas, e na defesa de uma cultura livre e longe de cometer os mesmos erros do passado (sobretudo de só tardiamente reconhecer artistas como Amadeu de Souza-Cardoso, Almada Negreiros ou Santa-Rita Pintor), era próprio da organização dos eventos contrariar os tradicionais métodos de eleição e exibição de obras e de artistas. Estas exposições, que em 1976, no *III Encontro* foram chamadas de “vanguardas alternativas”, tinham origem justamente neste olhar atento do crítico para as novas propostas da arte no seu território, que colaboravam para a criação de uma identidade artística portuguesa e subvertiam aquilo a que chama “colonização” estrangeira e nacional da cultura pela imposição de modelos e de “gosto” internacionais. Egídio Álvaro acreditava numa originalidade da criação artística nacional e a defendia seriamente:

É, pois, urgente e necessário apoiarmos o que somos, na altura em que o somos, em vida e dinamismo, e propormos a visão do existente, actualmente velada, camuflada, pelo espelho/imagem de uma realidade que não é a nossa (e que, contudo, noutras latitudes, noutras culturas, encontra a sua perfeita razão de ser, e a sua coerência interna indelmentável).<sup>71</sup>

A defesa de Egídio Álvaro e de Jaime Isidoro quanto à arte portuguesa do seu tempo, claramente não o deixava restringir-se ao contexto português. Os artistas de vanguarda internacionais eram bem-vindos, como o ciclo *Perspectiva 74*, já havia demonstrado fortemente. A defesa da vanguarda portuguesa, dentro dos eventos dinamizados por Egídio Álvaro e Jaime Isidoro significava colocá-las ao mesmo nível das propostas internacionais, sem censuras ou avaliações que submetessem umas às outras.

---

<sup>71</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Portugal 76 - Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 25.

Já os colóquios, realizados num clima de profunda liberdade e abertura, dispensando preconceitos ou doutrinas, não apresentavam sínteses ou respostas concretas aos questionamentos levantados, antes disso, propunham apenas um espaço onde se pudessem apresentar ideias, formular pensamentos e fomentar a discussão aberta sobre os temas propostos<sup>72</sup> (Imagem 1 e 2). Além disso, foram muitas vezes o lugar em que os artistas podiam esclarecer as suas obras e ideias a um público pouco especializado, mas com curiosidade suficiente para acompanhar os acontecimentos que lhes circundavam. Em relato sobre a sua presença e participação no *IV Encontro* nas Caldas da Rainha, Manoel Barbosa descreve os colóquios da seguinte forma:

Aconteceram comunicações e debates interessantíssimos e importantes (extraordinariamente apresentados, mediados, impulsionados pelo Egídio), com o salão central do Museu [Malhoa] sempre repleto, cem, cento e cinquenta, duzentas pessoas, iam propositadamente para assistir alguns artistas (e críticos) de Lisboa, Porto e de Coimbra. Havia uma hora-limite para terminarem os debates, mas para desespero dos directores do Museu, concluíam-se muito mais tarde. Fumava-se, bebia-se, ceava-se sobretudo bolos, nunca houve, claro, problemas com as pinturas e esculturas dos nossos 'colegas' como Malhoa, Columbano, Leopoldo e outros -- ... tudo indicava que os seus espíritos estavam encantados com o ambiente...<sup>73</sup>

Por fim, as intervenções assumiram nos *Encontros* em geral um papel preponderante, visto que abarcavam nas suas diversas práticas os ideais mais caros a Egídio Álvaro e Jaime Isidoro. Ambos voltados para uma descentralização da produção e circulação dos objetos/ações artísticas, a dupla manteve uma luta constante pela democratização e libertação da arte que julgavam fortemente elitizada em território nacional. Como refere Egídio Álvaro, tanto as exposições veiculadas pelos *Encontros*, quanto os colóquios por eles propostos, eram projetados para uma adesão e participação dos públicos envolvidos, entretanto, por experiência, o crítico sabia que ambos poderiam não alcançar tal objetivo. Segundo o crítico, as exposições geravam por vezes aquele medo de se “fazer má figura”<sup>74</sup> em um ambiente novo para muitos dos residentes das cidades onde os *Encontros* se realizavam. Os colóquios porque, como refere Egídio

---

<sup>72</sup> Álvaro, E. (1975, janeiro). Novas Tendências e Vanguarda. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 6, p. 9.

<sup>73</sup> Manoel Barbosa em entrevista à autora nos dias 26 de novembro e 5 de dezembro de 2018. (Ver Anexo 1).

<sup>74</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Portugal 76 - Intervenções no Espaço Urbano. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 28.

Álvaro, possuíam um acesso “psicologicamente mais fácil às camadas intelectuais e artísticas do que às camadas populares”<sup>75</sup>. As intervenções, entretanto, desenvolviam-se no espaço urbano, indo ao encontro destes públicos, envolvendo-os e requerendo a sua participação ativa. Egídio Álvaro comenta, sobre o *III Encontro*, na Póvoa de Varzim, acerca do entusiasmo com que a população esperava pelos artistas e se reunia para assistir e segui-los pelas ruas, o que o leva a concluir:

Com as intervenções, os Encontros fizeram ruir, muito simplesmente, muito naturalmente, sem discursos ou retóricas, o velho mito da incomunicabilidade da arte fora dos seus templos.<sup>76</sup>

Vejamos como decorreram os eventos.

## I.1 I Encontro Internacional de Arte

Promovido pela *Revista de Artes Plásticas*, os *I Encontro Internacional de Arte* decorreu entre os meses de julho a agosto de 1974, na Casa da Carruagem em Valadares<sup>77</sup> e estavam integrados nas comemorações do 20º aniversário da Galeria Alvarez<sup>78</sup>. Num convite publicado na *Revista de Artes Plásticas* e endereçado a todos que desejassem participar deste *I Encontro*, a organização elucidava os seus leitores quanto ao conteúdo deste evento, que pretendia desenvolver-se “dentro de uma ideia de confronto pluridisciplinar”. Para o dia 20 de Agosto, convidava especificamente os artistas, críticos, directores de galerias e a imprensa para um momento de convívio e debate sobre os “problemas actuais relacionados com as Artes Plásticas”<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>77</sup> A Casa da Carruagem foi outro espaço do grupo Alvarez, que, na sua origem, era apenas um terreno adquirido por Jaime Isidoro em 1963, na vila de Valadares, no qual incorporou uma carruagem de comboio desativada para servir como espaço para debates, convívios e alojamento de artistas. O projeto subsequente foi a construção, neste mesmo terreno, de uma casa inicialmente prevista para receber o atelier do artista que, entretanto, transformou-se em um projeto de maiores proporções, passando a abrigar o atelier, uma galeria de arte e uma residência para artistas convidados. In: Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 188-189.

<sup>78</sup> Confrontos. (1974, junho). *Revista de Artes Plásticas*, nº. 4, p. 37.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 37.

Nos meses em que decorreu o *I Encontro* um grupo de artistas estrangeiros e portugueses (estes sobretudo residentes na cidade do Porto<sup>80</sup>), reuniu-se junto com a equipe dirigente e de colaboradores da *Revista de Artes Plásticas* em clima de liberdade onde “o diálogo se pudesse estabelecer sem os intermediários habituais”<sup>81</sup>. Entre os nomes citados por Egídio Álvaro dos artistas participantes encontram-se: Ivan Messac, Angelo Dona, Christian Babou, Christian Parisot, António Semeraro, Gerard Guyomard, Miloslav Moucha, Hans Zweidler, Pierre-Alain Hubert, Serge III Oldenbourg, João Dixo, Zulmiro, Alberto Carneiro, Arlindo Rocha, Aureliano Lima, João Martins, Henrique Silva, Benedita Serrano, António Pinheiro, Carlos Barreira, Espiga Pinto, Alfredo Queiroz Ribeiro, Avelino Rocha, Fernando Lanhas, Regina Alexandre, Albuquerque Mendes. Além desses, cita também nomes de expositores como Luiz DaRocha, Robin Klassnik, Jacques Pineau, Yokoyama, Tomek Kawiak e Manuel Alvess<sup>82</sup>.

Informado por Alberto Carneiro, António Barros escreve sobre esta primeira edição, sobre o seu carácter libertário,

Havia nesse contexto, nesses tempos únicos, toda uma dimensão anímica gerada fundamentalmente pela nova temporalidade política em tempos de democracia. E toda uma ânsia de libertação a exorcizar as dolorosas cinco décadas de fascismo. Todo um olhar o mundo e trazê-lo até nós, porque antes tão proibido.<sup>83</sup>

Na *Revista de Artes Plásticas*, número 6, datada de janeiro de 1975, Egídio Álvaro traça uma panorama do que foi o *I Encontro Internacional de Arte* em Valadares. Segundo o crítico, o evento cuja idealização propunha uma estrutura pequena, informal e de participação restrita, para não haver demasiada publicidade e vedetização do mesmo e de seus convidados, acabou por atrair a atenção da imprensa portuense, bem

---

<sup>80</sup> Egídio Álvaro esclarece que, devido a um espaço limitado para a hospedagem dos artistas, houve um número reduzido de participações neste *I Encontro*, e deu-se prioridade para os artistas que residiam mais perto do local onde decorreu o evento. Álvaro, E. (1975, janeiro). Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 6, p. 8.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>83</sup> Texto de António Barros em anexo a este projeto. (Ver Anexo 2).

como de um público mais vasto do que o esperado, o qual, segundo Egídio Álvaro, demonstrava um interesse e entusiasmo crescente diante das propostas do *I Encontro*.

No *I Encontro* os colóquios foram programados para acontecer semanalmente e enquadrar temáticas relacionadas com “as relações entre arte e ideologia, arte e cidade, arte e acção, arte e ‘meio artístico’”<sup>84</sup>. Quanto às exposições, foram apresentadas obras dos portugueses Luiz DaRocha e Manuel Alvess e dos estrangeiros Robin Klassnik, Jacques Pineau, Yokoyama e Tomek Kawiak.

Embora as intervenções tivessem um peso ideológico maior para Egídio Álvaro, o *I Encontro* contou apenas com algumas propostas neste âmbito. “*Maladie d’artiste*” (Imagem 3) foi uma intervenção-debate organizada por Serge III Oldenburg, Pierre-Alain Hubert e Miloslav Moucha, pela qual questionam com alguma ironia a noção de artista caracterizado pelo seu isolamento e absorção na elevação dos seus próprios pensamentos e ideias<sup>85</sup>. Nas fotos que guardam as memórias desta intervenção vê-se, posicionada num espaço exterior, uma cama de casal cercada por algumas mesas e utensílios, onde alguns artistas deitam-se para receber os cuidados médicos, prestados por outros participantes. As cenas que nos são reveladas são uma caricatura deste artista, cuja vida e obra está tão isolada da realidade, que ele precisa ser tratado física e psicologicamente a fim de que volte a um estado “saudável” de produção artística, mais próxima da sociedade. Pierre-Alain Hubert participou também nestes *Encontros* produzindo uma “refeição espectáculo”, realizada na praia de Valadares, onde à meia noite realizou um espectáculo pirotécnico<sup>86</sup>, e João Dixo promoveu uma caça ao tesouro, cujo prémio era uma das suas obras.

Além destas, o trabalho de pesquisa de Mariana Brandão veio a revelar uma outra intervenção que decorreu durante estes *Encontros*, e que não foi documentada por Egídio Álvaro na *Revista de Artes Plásticas*. Numa de suas entrevistas com o artista Albuquerque Mendes, este descreveu à pesquisadora o momento em que Fernando

---

<sup>84</sup> Álvaro, E. (1975, janeiro). *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>85</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>86</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 183.

Lanhas apresentou um projecto que o artista considera ter sido uma performance.

Segundo Albuquerque Mendes, Lanhas

apresentou um estudo com um ou dois quilómetros, em que tinha um papel com a distância entre as estrelas, e nós viajávamos por aquele papel, com para aí 500 ou 600 metros, e que tinha riscos, e que estava à escala “x”. Nós dávamos três passos e ele dizia: estes passos equivalem a não sei quantos anos-luz, e tu tinhas uma noção humanizada da distância entre o Sol e, sei lá, Plutão. Foi espetacular, eu adorei. [...] Ele montou um autêntico teatro sobre as estrelas e deu uma aula...<sup>87</sup>

Segundo Brandão estas são evidências de que os *Encontros* proporcionaram um ambiente experimental de tamanha liberdade que muitos artistas, mesmos os que não trabalhavam com Performance, dedicaram-se brevemente a ela, como no caso de Lanhas, e talvez de outros, já que Albuquerque sugere que existiram mais propostas deste tipo<sup>88</sup>.

### ***O manifesto de Vigo***

O Manifesto de Vigo foi um documento que surgiu em consequência das ações e colóquios decorridos durante o *I Encontro Internacional de Arte* em Valadares.

Desde o ciclo *Perspectiva 74* que alguns ideais foram assumidos tanto pelo grupo Alvarez quanto pela equipa da *Revista de Artes Plásticas*. Alguns já pontuados acima acompanham os projetos da Alvarez desde o seu início. A crítica e o apoio à vanguarda artística, entretanto, é um objetivo que vem somar-se mais tarde, quando o preenchimento de uma vazia cultural passa a realizar-se não só nas propostas de ensino e de produção de exposições, mas que adere igualmente algumas propostas intervencionistas, a partir da utilização de outros suportes ou linguagens artísticas. A performance, o *happening*, a instalação e a arte pública passam a integrar os eventos da Alvarez no momento em que esta se une a Egídio Álvaro, e também no momento crucial da história sociopolítica portuguesa.

A recém passada Revolução de 25 de Abril, levantou indagações sobre o papel político e social da arte. Embora não houvesse um consenso entre os artistas acerca

---

<sup>87</sup> Albuquerque Mendes em entrevista concedida a Mariana Brandão no dia 23 de novembro de 2012. In: Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 182.

<sup>88</sup> “Em 74 foram os Encontros Internacionais de Arte, em Valadares, e aí havia performance de pessoas que não fazem Performance [...]” In: Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 182.

deste assunto, mesmo entre aqueles que participaram do *I Encontro*, um grupo mais restrito e mais consensual nas suas ideias deu origem ao Manifesto de Vigo, através do qual assumiram um posicionamento que consideravam necessário naquele momento político e social em que vivia o país.

Assente no conceito de intervenção, tal documento apresenta-se com certo humor, com um prazer subtil de quem encontra alegria sendo resistência. Resistência é, sem dúvidas, a palavra de ordem, já que é apelando a uma “subversão natural” que os seus participantes posicionam-se como aqueles que acreditam no papel subversivo da arte. O texto do Manifesto, surge após encontros de animado debate, entre os dias 17 e 18 de agosto de 1974<sup>89</sup>, mas que será impresso apenas em 1975, por Simão Guimarães, no Porto<sup>90</sup>.

Considerando que cada artista participante deste Manifesto não poderia aceitar todas as suas premissas, o que significaria uma forma de castramento do trabalho artístico que se quer livre de qualquer ordenação e regras impostas, o texto pretende apresentar alguns pontos em comum das ideias e crenças partilhadas pelos participantes. Trata-se de um documento que assinala a crença de um grupo de artistas no poder subversivo e contestatário da arte. O texto apresenta os seguintes pontos comuns:

O gosto da ironia e o sentido de humor; a obsessão da pesquisa permanente; a coerência da “*démarche*”; a recusa da asfixia imposta por todos os poderes e por todos os aspirantes ao poder; a necessidade de fazer participar e de (se) comprometer; o sentido teatral da produção; a abstração real pelo que funciona; o não conformismo indeterminado; a improvisação; a auto-ironia; a liberdade de reformulação; a necessidade de um constante questionamento das certezas; a dialéctica do desespero e do desejo; o prazer na transgressão.<sup>91</sup>

O texto apresenta ainda as possibilidades de subversão direta ou indireta, com a qual os artistas se comprometem, podendo fazê-lo através dos materiais que utiliza (água, fogo, tempo, as marcas, “tudo e não importa o quê”), da efemeridade enquanto duração das obras, através das formas do ritual e do jogo, e através da circulação das obras em circuitos tradicionais, marginais, na rua, nas galerias “templificadas” e no

---

<sup>89</sup> Manifesto de Vigo. (1974). Porto, s/p.

<sup>90</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 232.

<sup>91</sup> Manifesto de Vigo. (1974). *Op. Cit.*

“museu desfeito”. A subversão, portanto, pode abarcar qualquer um dos processos dentro do sistema da arte, seja o da produção, o da exibição ou o da circulação das obras. Assim sendo, o artista tem liberdade para subverter a sua arte em qualquer um dos processos, ou em todos eles.

Com este grande enfoque sobre uma arte de intervenção naquele específico panorama político, social e artístico da década de 1970, o Manifesto de Vigo conclui que:

A intervenção serve-nos para fazer explodir certezas. Quando deixar de ter força, encontraremos outros métodos, outros meios e outros alvos.

Foram signatários deste Manifesto no dia 19 de agosto de 1974, em Valadares, Pierre-Alain Hubert, João Dixo, Miloslav Moucha, Carlos Barreira, Serge III Oldenbourg e Egídio Álvaro. Em setembro conferiu a sua assinatura o artista Dan Azoulay, em Nice. No mês seguinte Tomek Kawiak, em Paris. E em dezembro, na Polónia, assinou o artista Zbigniew Warpechowski.

O *I Encontro*, portanto, teve a audácia de ser interventivo muito mais pela sua ação reflexiva do que propriamente pela sua capacidade de exercer uma arte na rua<sup>92</sup>. O que parece ficar claro neste ponto é que em 1974 fazia-se urgente pensar a arte e o artista num contexto de Revolução, onde se questionava qual seria o papel de ambos numa sociedade em profundas transformações sociais e políticas. Só após certa reflexão e de encontrarem-se pontos de comum acordo entre determinados artistas, como o Manifesto de Vigo veio a apresentar, é que poderia se passar para o exercício desta arte interventora e subversiva.

## **I.2 II Encontro Internacional de Arte**

O *II Encontro Internacional de Arte* decorreu entre os dias 7 e 15 de agosto de 1975<sup>93</sup>, em Viana do Castelo, contando para a sua realização com o apoio da Câmara

---

<sup>92</sup> O próprio Egídio Álvaro confessou que as intervenções em Valadares foram ainda “reservadas” e que tanto ele quanto os demais participantes sentiam, “confusamente”, que era necessário “ir mais longe”, sobretudo no que dizia respeito às performances e à arte na rua. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>93</sup> Pinto, P. (2019). Lembrar o futuro. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Caldas 77- IV Encontro Internacional de Arte em Portugal*. Lisboa: GHOST Editions, pp. 40-96, p. 60.



Municipal da cidade. A estrutura tripartida é a mesma dos colóquios, exposições e intervenções, embora, como ressalta António Quadros Ferreira, as intervenções estejam ainda restritas a um local fixo da cidade e muito pouco conseguem aproximar-se com efetividade do público<sup>94</sup>.

Nesta ocasião, todos os artistas participantes do *II Encontro*, apresentaram obras em uma exposição denominada *Exposição Presença*. Além desta realizaram-se também as exposições *Perspectiva 74*, constituída por serigrafias produzidas para o álbum deste evento; e uma terceira exposição de gravuras portuguesas contemporâneas, organizada pela Galeria Espaço, do Porto. Realizou-se ainda uma exposição-resumo do ciclo *Pintura e Política* com obras de João Dixo, Ivan Messac, Joan Rabascall e Grupo Contastoria<sup>95</sup>.

Quanto aos colóquios, os temas apresentados para debate foram “Arte e Antropologia - Materiais para um debate” e “Desvio dos mass-media num sentido que se pretende artístico”<sup>96</sup>.

As intervenções desta edição ficaram a cargo dos artistas Henrique Silva, Noémia Morgado, Maria Marcelina, Artur Barrio, Albuquerque Mendes e Rotta Loria.

Henrique Silva, convidou a população de Viana do Castelo a realizar uma pintura sobre o chão da praça da cidade<sup>97</sup>. Por sua vez, Noémia Morgado e Maria Marcelina esticaram um fio, estando uma posicionada na Praça e outra numa varanda, cada uma enrolando o novelo do seu lado, uniram-se uma à outra, demarcado, ao mesmo tempo, a distância entre as duas<sup>98</sup>.

Artur Barrio, na Praça da República de Viana do Castelo, configura a sua intervenção em duas partes. A primeira intitulada “Áreas sangrentas”<sup>99</sup>, é registrada pelo próprio artista no dia 4 de agosto de 1975, e desenvolve-se a partir de materiais

---

<sup>94</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>95</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>96</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>97</sup> Metelo, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 226.

<sup>98</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 183.

<sup>99</sup> A descrição desta performance/instalação foi retirada do site do artistas. <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/2009/11/areas-sangrentas-1975.html>. Acesso a 18 de dezembro de 2018.

encontrados ou cedidos ao artista. São eles: uma pedra de 20 Kg coberta por placton e outros resíduos marítimos, recolhida na maré baixa do dia 15 de julho de 1975 na praia de Valadares e que permaneceu 17 dias e 17 noites em um bosque; uma velha tábua que o artista recolheu em Viana do Castelo; uma outra pedra de menor dimensão “coberta com pontos brilhantes” igualmente recolhida na praia de Valadares no mesmo dia que aquela, com a diferença de que esta passou 5 dias e 5 noites na “varanda de uma pequena casa de madeira”; uma corda de cânhamo; um pau de cerca de 35 centímetros, um pedaço de arame de 10 cm; um embrulho contendo pedaços de peixe cedidos por uma peixeira; uma pódoa que o artista comprou na feira de Espinho à 8 Km de Valadares e semi-cobriu com barbante de cânhamo, além de fixar pregos no seu punho.

A primeira fase da sua intervenção consistiu em deitar a velha tábua sobre a pedra maior no chão da praça e sobre ela esticar a corda, cujas extremidades amarravam, de um lado a pequena pedra, o pau e o pedaço de arame; e do outro o embrulho de peixe cravado pela pódoa. Os objetos ficaram assim configurados durante quatro dias em praça pública, até ao início da segunda fase que desenvolveu-se no dia 8 de agosto de 1975, quando o artista convida uma peixeira, D. Lucília, a trazer seu carrinho de vendas até à praça e, na presença de seus amigos, familiares e do artista falar a respeito da sua vida e do seu trabalho<sup>100</sup>, ou, nas palavras do próprio artista, para “apregoar seu peixe”, abrindo um debate (Imagem 4 e 5).

Já, Albuquerque Mendes apresentou o primeiro dos seus Rituais, intitulado “Exercício com selos de origem”<sup>101</sup>. Trajado de forma a parecer um oficiante de rituais religiosos, com uma capa/batina branca e uma estola de cor escura que lhe caía sobre os ombros, com o rosto pintado também de branco e com a cabeça coberta por um chapéu/solidéu, o artista percorreu as ruas de Viana do Castelo, desde a Praça da República até aos Jardim do Rio Lima. Sempre em silêncio e de pés descalços, o artista foi acompanhado durante o percurso por um “sacristão”, que tocava sem intervalos uma sineta a convocar o povo para os seguir. Em resposta e como em uma grande procissão muitos dos habitantes da cidade, movidos por uma crescente curiosidade, colocaram-se atrás destas “santas figuras”, e seguiram-as. Albuquerque Mendes, enquanto

---

<sup>100</sup> Metello, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 229.

<sup>101</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 63.

“sacerdote”, carregava sobre os braços um tecido floral, o mesmo que utilizara no ano anterior em uma outra performance no *1.000.011º Aniversário da Arte*<sup>102</sup>, e, nas suas mãos, um pincel, um martelo e uma lata de tinta, que totalizavam os utensílios sacerdotais do artista.

Se nas comemorações do *1.000.011º Aniversário da Arte*, o conjunto de tecidos florais serviu como demarcação para a experiência coletiva da festa, nesta edição do *II Encontro*, ele agregou ainda uma função sagrada de demarcação de um espaço-altar. Em Viana do Castelo, Albuquerque Mendes estende sobre o chão do jardim o tecido, e prega as suas pontas. A seguir, bebe um pouco da tinta branca diretamente da lata da qual se fez acompanhar desde o princípio. Atónito com este gesto nada comum, o público, seguidor e participante do Ritual, recebe das mãos do artista/oficiante pedaços de pano branco de um vestido de noiva com marcas de terra e de tinta, traspassado por um prego e inscritos com o nome do artista. Por fim, Albuquerque Mendes lança no rio os utensílios utilizados no seu *Ritual*, e faz o caminho de volta para a Praça da República, sempre acompanhado dos seus seguidores curiosos, do sacristão e dos sonsidos da sineta<sup>103</sup>.

O artista italiano Claudio Rotta Loria apresentou “Método projectual e metodologia do material”, um debate-intervenção, pelo qual analisou a participação dos espectadores ao vivo, apresentou diapositivos defendendo a possibilidade de se agir em meios pobres, além de trabalhar sobre questões como a marginalização do artista. Na Praça da República procedeu ainda com um inquérito à população<sup>104</sup>.

Durante os dias do *II Encontro*, crianças e adultos também foram convidados a intervirem livremente, junto com os artistas, realizando pinturas e desenhos sobre um painel de madeira instalado na Praça da República<sup>105</sup>. Lugar de conjugação e

---

<sup>102</sup> Em 17 de janeiro de 1974, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), realizou-se os *1.000.011 Aniversário da Arte*, um evento festivo que pretendia celebrar a união entre a arte e a vida.

<sup>103</sup> Toda a descrição deste *Ritual* de Albuquerque Mendes foi escrita por Eurico Gonçalves e publicada no número 1434 da revista *Flama*, no ano de 1975, sob o título “II Encontros Internacionais de Arte em Portugal (Viana do Castelo). Do Ritual de Albuquerque Mendes às intervenções de Artur Barrio” In: *Albuquerque Mendes Confesso*. Catálogo de Exposição, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001, p. 66.

<sup>104</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 61-62.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 66.

confluência de signos e discursos díspares, o painel enquanto lugar de produção coletiva era também lugar de diálogo e de reflexão sobre as relações artista-público.

Além destas intervenções, segundo Guéniot, Metello e Pinto, foi ainda nesta edição dos *Encontros* que uma componente voltada para a educação infantil se iniciou, sendo Maria Marcelina, esposa de Jaime Isidoro, a principal motivadora destes projectos<sup>106</sup>.

Quanto ao seu parecer sobre as intervenções deste *II Encontro*, Egídio Álvaro escreve positivamente, realçando o sucesso dos artistas em conquistar as ruas e o público de Viana de Castelo. Nas suas palavras:

“Começou o movimento irresistível em direção ao espaço urbano, e poderíamos até falar de “performance” (ou melhor, de força) coletiva, em que os participantes encontram-se na praça central, pintando, questionando, discutindo, participando ativamente da animação e do despertar de uma população estupefata, desconfiada, curiosa e, por vezes, francamente entusiasta.”<sup>107</sup>

### **I.3 III Encontro Internacional de Arte**

O *III Encontro Internacional de Arte* decorreu em Póvoa de Varzim, entre os dias 7 e 17 de agosto de 1976. Foram financiados pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Direção-Geral de Ação Cultural, além de contar com o apoio do Serviço de Cultura e Turismo da Póvoa do Varzim, da Sociedade Poveira de Empreendimentos Turísticos - SOPETE, e da Carris de Portugal<sup>108</sup>.

Egídio Álvaro revela os motivos da escolha de Póvoa de Varzim para esta edição dos *Encontros*. Segundo o crítico, Póvoa é uma cidade que muda drasticamente a sua densidade demográfica entre o inverno e verão devido à sua localização na costa nortenha portuguesa. Nos inícios da década de 1970, a cidade contava com uma

---

<sup>106</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Pinto, P.; Metello, V. (2019). *Caldas 77- IV Encontro Internacional de Arte em Portugal*. Lisboa: GHOST Editions, p. 34.

<sup>107</sup> Tradução nossa do original: “Là commença véritablement le mouvement irrésistible vers l'espace urbain, et nous pourrions même parler de performance (ou plutôt de coup de force) collective dans la mesure où les participants se produisent sur la place centrale, peignant, questionnant, discutant, participant activement à l'animation et au réveil d'une population médusée, méfiante, curieuse et, parfois franchement enthousiaste.” In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>108</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 185.

população próxima dos 20 mil habitantes durante os meses mais frios, aumentando este número para os 80 mil durante o verão<sup>109</sup>. Embora este último número não corresponda aos habitantes locais, mas a um imenso fluxo turístico na região, Egídio Álvaro considera que este foi “um terreno ideal para colocar em prática o projeto de abrir o diálogo para o maior número possível de pessoas e diversificar amplamente as propostas”, e assim “os Encontros saem resolutamente do gueto artístico tradicional e a arte investe a cidade”<sup>110</sup>.

Um investimento tão significativo que leva Egídio Álvaro a uma análise positiva sobre o sucesso do evento, sobretudo pelas propostas de intervenção, que segundo ele aumentaram tanto em variedade quanto em qualidade. Tal apreciação é algo que considera extraordinário, visto que a Póvoa de Varzim é uma cidade onde nada artisticamente parecido se havia realizado anteriormente, mas também porque em Portugal a arte era ainda exclusiva de lugares privilegiados, sem o contacto direto com outros públicos<sup>111</sup>. Assim sendo, o *III Encontro* levou verdadeiramente a arte para a rua, para as ruas de uma cidade periférica em relação aos centros Lisboa e Porto e para o encontro com um público diversificado.

Já sobre o programa desta edição é relevante salientar que, embora assente sobre os três pilares dos colóquios, exposições e intervenções, desta vez não contava com um programa fixo, mas antes por “um programa que ia sendo construído à medida dos acontecimentos, dos desejos, e das competências várias dos participantes”<sup>112</sup>. Neste sentido, o *III Encontro* exercia liberdade não apenas ao nível do debate, mas também a nível criativo e de produção artística, como veremos a seguir. Além disso, a presença dos artistas para esclarecimentos junto ao público foi constante durante todo os dias, não apenas nos colóquios, mas também nos espaços de exposição. Numa imagem de um dos cartazes que anunciavam a programação do dia pode ler-se: “Das 16 às 18h: em

---

<sup>109</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>110</sup> Tradução nossa do original: “C’était donc un terrain idéal pour mettre en pratique le projet d’ouvrir le dialogue à un maximum de personnes et de diversifier largement les propositions” e “les rencontres sortent résolument du ghetto artistique traditionnel et l’art investit la ville”. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>111</sup> Álvaro, E. (1979). *Op. Cit.*

<sup>112</sup> Ferreira, A. Q. (2017). *Op. Cit.*, p. 254.

todas as exposições os artistas estão à disposição do público para debate e esclarecimento”<sup>113</sup>.

A exposição a qual Egídio Álvaro ofereceu centralidade no *III Encontro*, foi uma retrospectiva dos dez anos de trabalho de João Dixo<sup>114</sup>, já que, para o crítico, o artista em questão era “um dos pintores mais significativos da nossa cultura e do nosso tempo”. Outra exposição patente nesta edição dos *Encontros* desenvolveu-se sobre o tema da Abstracção Geométrica, chamada *Pintura Abstracta dos Anos 50*, e era composta por obras de Fernando Lanhas, Nadir Afonso e Joaquim Rodrigo. Esta exposição colocava, na perspectiva de Egídio Álvaro, estes três artistas em destaque quanto a sua participação numa das três correntes mais profícuas em território nacional a partir da década de 1940, que foram o surrealismo, o neo-realismo e o abstraccionismo. Por ocasião desta exposição, o artista Nadir Afonso esteve presente durante toda a semana na Póvoa do Varzim, para dar assistência à exposição, “guiando os visitantes e informando-os dos seus propósitos artísticos”<sup>115</sup>.

O Grupo Textrucion também expôs com *Grupo Textruction(s): Badin, Duchêne e Mazeaufroid* e o Grupo Puzzle, que acabara de iniciar as suas atividades<sup>116</sup> também recebeu um espaço expositivo no *III Encontro*.

*Presença* foi outra exposição apresentada para a qual não haviam critérios ou temas definidos. Segundo Egídio Álvaro, a exposição deveria ser um espaço aberto, onde os artistas tivessem liberdade de expor o que desejassem, sem que esses objetos ou ações passassem pelo crivo de algum júri ou comissário. Como refere Egídio Álvaro, “é

---

<sup>113</sup> Póvoa de Varzim (1977, dezembro/janeiro). *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 65.

<sup>114</sup> Segundo Eurico Gonçalves, Dixo apresentou nesta edição uma série de obras que invocavam a cultura popular portuguesa, pela sua caracterização “saudosista, atávica e obscurantista, alimentada por crenças religiosas, mitos e superstições”. O artista utiliza os emblemáticos retratos de casamento, molduras e flores de plástico, imagens do “Sagrado coração de Maria” e do “Santo Padre Cruz”, e outros objetos que fazem parte dos seus “achados arqueológicos” daquela cultura. Entretanto a sua atitude enquanto artista é de profunda negação da mesma, já que desfere golpes de tinta spray sobre elas, formando um “X” (Figura 2) que cancela ou censura a sua sobrevivência. In: Gonçalves, E. (1976, outubro). Terceiros Encontros Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 29, 18º ano, pp. 71-72.

<sup>115</sup> Póvoa de Varzim (1977, dezembro/janeiro). *Op. Cit.*, p. 65.

<sup>116</sup> O Grupo Puzzle foi fundado em fevereiro de 1976 pelos artistas Dario Alves, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, João Dixo, Albuquerque Mendes, Graça Morais, Fernando Pinto Coelho, Pedro Rocha e Jaime Silva. Em agosto de 1977 juntar-se-à também ao grupo o artista Gerardo Burmester. In: Pinto, P. (2011). Introdução. *Grupo Puzzle (1976 - 1981) Pintura Colectiva = Pintura Individual*. Catálogo de Exposição, Centro de Artes e Espetáculos Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2011, p. 2.

uma exposição inteiramente estruturada e feita pelos expositores”<sup>117</sup>. *Presença*, como o próprio conceito antevê, refere-se a um espaço de experiência e de encontro entre um público especializado ou não e os artistas, para o diálogo e a troca mútua de vivências (Imagem 6). Quanto à sua justificativa, o crítico levanta uma série de necessidades sobre as quais as instituições artísticas nacionais deveriam se debruçar, tais como, avaliar o objeto artístico a partir da sua capacidade em comunicar com um público diversificado e nem sempre especializado; a produção de um discurso teórico que agregasse os debates e as trocas de experiências na presença do objeto; a criação de um espaço aberto ao debate, onde o objeto artístico não seja imposto por uma minoria a uma maioria, mas que seja comentado, confrontado e debatido com liberdade e entre todos os interessados; encerrar com a marginalização, quer dos artistas, quer dos públicos que não encontram espaço para a sua presença nos Museus e Salões e, portanto, acabar com o favoritismo e vedetismo de determinados artistas em detrimento de outros.

Outro espaço expositivo foi reservado para uma mostra intitulada *Portugal 76 - Vanguardas/Alternativas*, no qual foram exibidas obras de Albuquerque Mendes, Luiz DaRocha, João Dixo, Graça Morais, Grupo Puzzle e Vítor Fontes. Segundo Egídio, todos os envolvidos estavam comprometidos naquele momento em alargar as fronteiras da arte e da imagem, recusando modelos e suportes consagrados e fazendo uso de novas linguagens no campo artístico. Estavam igualmente comprometidos com temas da atualidade, que iam ao encontro da coletividade e dos seus dramas e expectativas por uma sociedade nova e de uma liberdade de expressão por conquistar diariamente no trabalho criativo. Eram todos originais, e por isso,

Cada um, à sua maneira, representa o ferro de lança de uma vanguarda. A do abandono da escravatura do suporte único, a da inscrição numa realidade maior (europeia, da civilização), a de uma visão irónica, poética, crítica, dos tabus e das massificações, a da análise teórica e prática do conteúdo, e do funcionamento da imagem, a do sonho premonitório ou simbólico e do automatismo imagético traduzindo em voz alta aquilo que é reprimido pelo contexto e pelos

---

<sup>117</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). *Presença: exposição/encontro*. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 22.

condicionalismos, a da assunção de um trabalho colectivo que, sem o destruir, supera a solidão e a fragilidade do trabalho individual.<sup>118</sup>

No que se refere aos colóquios desta edição dos *Encontros* os temas apresentados foram: “Situação da arte e do artista em Portugal. Problema das exposições portuguesas no estrangeiro” e “Teoria e prática da Subversão em Arte” (por Sergue III Oldenburg). Além dos debates assentes sobre temas específicos, algumas noites reservaram-se para que os artistas, sobretudo estrangeiros, apresentassem vídeos ou falassem das suas experiências enquanto artistas/interventores. Entre eles, Pierre-Alain Hubert, Fred Forest, Segue III Oldenburg, Christian Tobas, CAPC, Robert Miller & Shirley Cameron. Outros momentos eram ainda reservados para a discussão e o esclarecimento de algumas intervenções que haviam decorrido durante aqueles dias. Nestas ocasiões expunham-se questões sobre a performance, sobre os seus meios e a sua inscrição no campo artístico, através de participações que se opunham várias vezes na apreciação da performance enquanto linguagem artística e sobre a possibilidade de uma arte de intervenção ser eficaz junto aos espectadores. O último dia do *III Encontro* contou ainda com um colóquio espontâneo, visto o público ter se dirigido para o salão do Grande Hotel sem que houvesse uma programação fixada. Na ocasião, foi o Grupo Puzzle quem animou os debates, partilhando com o público as suas experiências, as suas motivações, e a sua situação enquanto artistas e coletivo no cenário artístico português<sup>119</sup>. Segundo Egídio Álvaro, os debates eram “apaixonados” e se desdobravam pela noite a dentro, oferecendo ao público presente mais informações sobre as intervenções e os trabalhos dos artistas presentes, além dos artistas estarem disponíveis para responder a todo o tipo de perguntas<sup>120</sup>. O artista estava totalmente presente e comprometido com a programação, o debate e o público interessado.

No âmbito das intervenções, Alain Julien Minguez foi o artista responsável pela actividade “Tarde das Crianças” e também pela intervenção pela qual “desconstrói a culinária pictórica realizando seus ‘tarlatanes’ em público”<sup>121</sup>.

---

<sup>118</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Portugal 76 - Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 25.

<sup>119</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59.

<sup>120</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>121</sup> Ibidem.



Henrique Silva, trabalha junto à população, na pintura de um barco poveiro, para a qual conta com o apoio da *Revista Colóquio Artes*<sup>122</sup>. Na *Revista de Artes Plásticas* publica-se um pequeno texto do artista que fala do desejo despertado pela sensualidade de uma mulher em comparação com o desejo que “ver a arte” desperta, e uma fotografia que apresenta o artista a pintar o barco em espaço público e cercado de diversas pessoas que atentamente o assistem.

Gerardo Burmester, “vestido a metade com roupa branca impecável, outra metade com remendos, buracos e manchas de pintura”<sup>123</sup>, interveio numa rua de Póvoa de Varzim, na qual só podiam transitar pedestres, escrevendo no chão a frase sem fim: “Arte é construir é destruir é construir é destruir é construir...”. Segundo o artista, à medida que ele escrevia, o transitar das pessoas na rua ia apagando o que já fora escrito<sup>124</sup>, num ciclo ininterrupto de construção e destruição (Imagem 7).

“Texto em Branco” ou “O texto do contexto”, de Egídio Álvaro, foi também uma das intervenções no *III Encontros* e que consistia numa folha de papel cujo cabeçalho apresentava o seguinte texto em francês: “Assinaturas de apoio a um texto ainda não escrito, de Egídio Álvaro. Este compromete-se a publicar a resposta/crítica feita pelos signatários deste texto, no local em que este for por ele publicado”<sup>125</sup>. No rodapé da imagem que Egídio Álvaro apresenta na *Revista de Artes Plásticas*, encontram-se as assinaturas de diversos artistas, entre eles, Serge III Oldenburg, Albuquerque Mendes, Nadir Afonso, Jaime Isidoro, Henrique Silva e João Dixo. Ao assinarem Egídio Álvaro garantia o poder de intervenção dos signatários e o valor de tais assinaturas de acordo com a utilização do texto em questão. Texto este que veio a ser escrito posteriormente no centro da página, “Texto em branco” acompanhado pela assinatura do crítico.

---

<sup>122</sup> Elias, H., Leonor, S. (2012). *Intervenções artísticas nos espaços públicos nos anos setenta em Portugal: uma análise a partir das publicações sobre arte surgidas ao longo da década*. Disponível em [https://www.academia.edu/15993389/Intervenções\\_art%C3%ADsticas\\_nos\\_espaços\\_públicos\\_nos\\_anos\\_setenta\\_em\\_Portugal\\_uma\\_análise\\_a\\_partir\\_das\\_publicações\\_sobre\\_arte\\_surgidas\\_ao\\_longo\\_da\\_década](https://www.academia.edu/15993389/Intervenções_art%C3%ADsticas_nos_espaços_públicos_nos_anos_setenta_em_Portugal_uma_análise_a_partir_das_publicações_sobre_arte_surgidas_ao_longo_da_década). Acesso a 22 de novembro de 2018.

<sup>123</sup> Fernandes, J.; Todolí, V. (Org.) (1998). As performances de Gerardo Burmester. In: *Gerardo Burmester*. Catálogo de Exposição, Fundação de Serralves, Porto, 1998, pp. 43-47.

<sup>124</sup> Gerardo Burmester em entrevista à autora no dia 12 de março de 2019. (Ver anexo 3).

<sup>125</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). O texto do contexto. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 31.

Por sua vez, Serge III Oldenburg foi o dinamizador do colóquio “Teoria e Prática da subversão em Arte”, logo após ter sido projectado um filme de Balbino Giner sobre os Encontros de La Rochelle, realizados em 1973, ocasião em que os artistas participantes ocuparam “artisticamente” a Rua do Templo<sup>126</sup>. Nesta ocasião o Grupo Puzzle interveio sobre a sua intervenção, como veremos a seguir. Juntamente com o Grupo Puzzle, Serge III Oldenburg também apresentou o “Concerto Fluxos”, que consistia na extração de sons de copos com água ou vazios<sup>127</sup>.

A intervenção do Grupo Puzzle foi descrita pelo mesmo como uma “actuação ao vivo”, cujos materiais eram os “III Encontros Internacionais de Arte”, a sua forma “presença física e gesto”, a sua acção “teatral - individual e coletiva” e a sua cor “branca”<sup>128</sup>. Nas suas atuações, portanto, apresentavam-se vestidos de branco e faziam intervenções sobre a programação do *III Encontro*, como a “Inauguração da Inauguração da exposição Textstruction(s)”, o “Espetáculo de Pintura sobre o espetáculo Miller e Cameron” e “Subversão no debate (Arte Subversiva)”. Além destas, também são referenciadas por Egídio Álvaro, através de fotografias, as intervenções “Oferta das flores ao orador da ‘Saudação à Póvoa’ e aos Artistas”, “Jogo das Palavras na exposição de João Dixo”, “Ritual sobre Ritual de Albuquerque Mendes”, “Espetáculo-igneo sobre piro-espetáculo de Hubert”, “Actuação terrestre sobre Actuação aérea de Tobas”, “Apoio a Construção Destruição de Gerardo Burmester”, “Abertura sobre abertura de Armando Azevedo”, “Apropriação-contradição criativa permanente sobre textos polémicos”. No caso da intervenção “Subversão no debate (Arte Subversiva)”, enquanto Serge III Oldenburg discursava sobre a subversão artística, o grupo, vestido com o seu habitual traje branco, com óculos escuros, com a expressão facial fechada e braços cruzados, posicionaram-se na sala de forma a observar a audiência fixamente. No fim, o grupo amarrou os pés, os braços, as pernas e o tronco de Serge III Oldenburg, além de o vendarem e amordaçarem<sup>129</sup>, como representação da censura sobre os artistas e os

---

<sup>126</sup> Álvaro. E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 57.

<sup>127</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 186.

<sup>128</sup> Grupo Puzzle. (1977, dezembro/janeiro). Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 32.

<sup>129</sup> Álvaro. E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 57.

homens em geral naquela sociedade<sup>130</sup>. A performance desta noite gerou polémica, visto alguns presentes terem considerado a ação uma censura verdadeira. Serge III, entretanto, rebateu estas contestações por compreender o valor simbólico da mesma<sup>131</sup>. Na noite de inauguração da sua própria exposição, o Grupo Puzzle apresentou ainda uma performance-evento, um jantar “fim de refeição”<sup>132</sup>, performance que consistiu em propor o fim de uma refeição à volta de uma mesa onde seis integrantes<sup>133</sup> do Puzzle se encontravam sentados. Todas as vezes que outra pessoa se aproximava para participar da refeição os seis artistas se levantavam, despiam-se e voltavam a vestir-se com um novo vestuário. Performance à qual “segue-se um debate agitado”<sup>134</sup>.

Armando Azevedo, além de participar como integrante do Grupo Puzzle, também apresentou “Janela”, uma performance que consistiu em levar até ao local mais movimentada da praia da Póvoa uma janela, cujos vidros foram substituídos por linhas de papel que se entrelaçavam na vertical e na horizontal e formavam tramas, umas mais abertas (de maior transparência), outras mais fechadas (com pouca transparência). Armando Azevedo em posse desta estrutura aproximou-se do mar, onde as ondas rebentavam junto aos seus pés e com gestos ritualizados erguia a janela à frente do seu rosto de forma a observar o mar através de cada um dos “vidros”. Quando já parecia exausto, os companheiros do Puzzle se aproximaram, ajudando-o a suportar o peso da janela e, por fim, rasgando com as mãos as tramas de papel. A ação dos demais integrantes do Puzzle foi, nesta ocasião, espontânea e improvisada<sup>135</sup> (Imagem 8).

Nesta edição dos *Encontros*, Albuquerque Mendes apresentou outro dos seus rituais, sob o título “As três mortes de São João Baptista”, concebido com base num trecho do texto “Do prazer dramático”, extraído das “Confissões” de Santo

---

<sup>130</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*.

<sup>131</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). *Debates. Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 57.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Segundo Egídio Álvaro, três integrantes do Puzzle se recusaram a participar na performance “porque não aceitavam a orientação da ‘intervenção física’ defendida pelos restantes”. Para Egídio, esta postura de não esconder as divergências dos seus integrantes era uma característica louvável do Grupo, que revelava a sua maturidade e seriedade no trabalho coletivo. In: Álvaro, E. (1979a). *Op. Cit.*

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Sousa, P. M. T. (2011). *A obra Performativas de Armando Azevedo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 63.

Agostinho<sup>136</sup>. O artista, desta vez todo vestido de vermelho (toga, rosto e mitra), faz novo percurso na cidade de Póvoa do Varzim, na tarde do dia 13 de agosto de 1976, uma sexta-feira 13, dia de azar (ou de sorte, dependendo da perspectiva<sup>137</sup>). Sai do Posto de Turismo seguido pelo seu “sacristão”, o artista Gerardo Burmester, que tocava a sua sineta convocando os seguidores, tal como em Viana do Castelo no ano anterior. Desta vez, o artista/oficiante carrega sobre os ombros uma mesa e nas suas mãos um saco com os seus utensílios (martelo, pincel), flores e frutos vermelhos. Assim como no seu último *Ritual*, Albuquerque Mendes foi seguido por grande multidão até à Esplanada do Passeio Alegre, onde, de frente para o mar, “matou”, à maneira da Arte, o seu São João Baptista. Inicialmente pousou a sua mesa-altar no chão e estendeu sobre ela um pano branco, no qual fez vários traços com tinta. Em seguida virou sobre esse mesmo pano as flores e frutos vermelhos e esmagou-os com um martelo. Ao terminar os seus gestos violentos, levanta o tecido e apresenta-o à multidão que o assiste. O São João Baptista está morto, resta agora o trajecto de volta para o Posto de Turismo, com a sua mesa sobre os ombros, acompanhado do sacristão, da sineta e dos seus seguidores<sup>138</sup> (Imagens 9 e 10).

Christian Tobas, por sua vez, sobrevoou a costa de Póvoa de Varzim com uma avioneta da qual lançou sobre a praia vários textos: “Esqueçamos o inesquecível”, “A poesia pode estar em todo o lado, mas já noutro sítio”, “Vivei os vossos sonhos”, “A arte é uma decisão”, “As obras de arte são o lixo da vida”, “A linguagem é uma fase importante para nos ouvirmos falar”, “O inferno é o ego”, “Quando não compreendemos, ou nos tornamos agressivos, ou tentamos compreender”<sup>139</sup>. Tobas

---

<sup>136</sup> Grupo Puzzle. (1977, dezembro/janeiro). *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>137</sup> “[...] porque o dia 13 e sexta-feira são, na linguagem do povo, dias de mês e de semana ligados ao azar, que o artista considera também dias de sorte, porque o azar de uns é, em muitos casos, sorte para outros”. Ferreira, J. (1976, 17 de agosto). Os participantes dos Encontros Internacionais na Póvoa de Varzim vivem momentos de alta criação artística. *O comércio do Porto*, Porto. In: *Albuquerque Mendes Confesso. Op. Cit.*, p. 67.

<sup>138</sup> A descrição deste *Ritual* foi conseguida a partir dos relatos de Jaime Ferreira para o jornal *O Comércio do Porto*, do dia 17 de agosto de 1976 e dos relatos no jornal *O Primeiro de Janeiro*, de 19 de agosto de 1976, sem autor identificado. Ambos os relatos encontram-se em *Albuquerque Mendes Confesso. Op. Cit.*, p. 67-68.

<sup>139</sup> Tobas, C. (1977, dezembro/janeiro). Christian Tobas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 40.

também apresentou-se em local público com o carimbo destas frases, a fim de carimbar os transeuntes que lho permitissem<sup>140</sup>.

O Grupo Vermelho, composto por Abílio-José Santos, Carlos Ferreira e Dias Santos, apresentou a sua montagem audiovisual, no Grande Hotel, sob o título “América”, obra baseada no conto de Michael Gold e que constituiu-se num painel com textos e uma colagem, além de uma banda sonora<sup>141</sup>. Desta apresentação se originou o “(COLAGE)manifesto vermelho”, escrito por Abílio-José Santos. Em oito pranchas de cartão de 35 x 25 cm, preenchidas com colagens e textos escritos à mão com caneta, marcador e tinta, e também com máquina de escrever<sup>142</sup>, o conteúdo deste manifesto expressa uma desaprovação ao mercado de arte e à sua ligação ao trabalho desempenhado pelos críticos. Por conseguinte, declara a necessidade de um saneamento no campo artístico, nos moldes *anti-arte* dadaísta e duchampiano, que propõem uma subversão dos valores tradicionais da arte e os seus meios de avaliação. Finaliza requerendo uma prática artística democrática e revolucionária<sup>143</sup>.

Na sequência das Intervenções no *III Encontro*, Pierre-Alain Hubert que define-se no seu website como artista pirotécnico, “performer do céu” e “negociante de sonhos”<sup>144</sup>, apresentou na Póvoa do Varzim o seu espectáculo pirotécnico intitulado “Fogo Fado”, no último dia do *III Encontro*, junto à praia, em uma homenagem à Fernando Pessoa, apresentando como texto-chave os “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” atribuído a Álvaro de Campos, um dos heterónimos do poeta. Para esta ocasião o artista utilizou as estruturas de madeira das barracas de praia pela sua forma geométrica e orquestrou um espectáculo visual e sonoro explodindo fogos de artifício e petardos. A seguir, o artista “atravessou lentamente a praia, mergulhou no mar, subiu

---

<sup>140</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>141</sup> Álvaro. E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 59.

<sup>142</sup> Informações e imagens do “(COLAGE)manifesto Vermelho” no Arquivo Digital da PO.EX. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-colagem-manifesto-vermelho/>. Acesso a 22 de outubro de 2018.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Hubert, P.A. (s/a). *About Him*. Disponível em <http://www.pyrohubert.com>. Acesso a 24 de outubro de 2018.

para cima de um pequeno barco de pescadores e desapareceu nas ondas”<sup>145</sup>, como refere Egídio Álvaro. Para apresentar a sua obra, no espaço que lhe foi dedicado na *Revista de Artes Plásticas*, Hubert expôs um enxerto do texto de Álvaro de Campos, seguido pela sua descrição do que seriam as bases científica (Princípio de Clausius-Carnot - termodinâmica quântica - e as descobertas de Albert Einstein sobre a luz), filosófica (Yves Klein e Gaston Bachelard), crítica (Theodor Adorno) e teórica do seu trabalho (“As belas-artes não são mais do que divertimento”)<sup>146</sup>. Junto a esta breve descrição Hubert apresentou um esboço do seu projecto, onde identifica as estruturas do “quadrante de fogo”, da “gaiola de fogo”, da “geometria dos tempos”, da “porta dos quatro sóis” e das “cortinas duplas - buquê de foguete - buquê de barco” (Imagem 11).

Hubert também apresentou uma segunda intervenção, na Praça, uma ação pirotécnica que teve por objetivo provocar o espanto, a alegria e o caos próprios do elemento fogo, suscitando o entusiasmo e o espírito festivo nos seus espectadores. Segundo relato de Eurico Gonçalves:

No coreto da Praça do Almada e na Praia da Póvoa do Varzim, Hubert realizou ‘Concertos - Dérapages’ para Petardos e Orquestra. Diante de estantes com pautas, aonde estavam ligados os rastilhos dos petardos, Hubert, munido de um morrão que brandiu como se fosse uma batuta, fez explodir o fogo de artifício e os petardos. Ruídos vários, como assobios prolongados, estrondos e estalidos, associados a uma melodia simples e repetitiva, produziram uma estranha música, aguda como um silvo e grave como um trovão.<sup>147</sup>

Roland Miller e Shirley Cameron mantiveram-se silenciosos e concentrados durante a apresentação das suas performances onde a gestualidade dos seus corpos, ora vagarosos, ora agitados, formavam uma dança improvisada na rua em profunda interacção com os espectadores. As suas intervenções eram diárias e chamadas de “Landscape & Living space”<sup>148</sup>, e ocorriam ao meio-dia ou à noite, na praça ou na

---

<sup>145</sup> Tradução nossa do original: “il traversa lentement la plage, s’enfonce dans la mer, enjambe une petite barque de pêcheurs et disparu dans les vagues”. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>146</sup> Hubert, P.A. (1977, dezembro/janeiro). Notas para uma estética não-aristotélicas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 43.

<sup>147</sup> Gonçalves, E. (1976, outubro). *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>148</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 187.

praia<sup>149</sup>. Os seus espectadores acompanharam fixamente a movimentação que se equilibrava entre os opostos: “o masculino e o feminino, o yin e o yang, o cheio e o vazio, o finito e o infinito, o amor e a sabedoria, o trabalho e a festa, o particular e o universal”<sup>150</sup>.

O artista Fred Forest aproveitou a ocasião do *III Encontro Internacional de Arte* para propor o seu grande “Encontro Internacional entre os bombeiros da Póvoa de Varzim e os artistas” (Imagem 12), um inquérito/debate/performance<sup>151</sup> que realizou-se no Grande Hotel, no dia 14 de agosto de 1976. O artista filmou a sua entrevista a uma série de bombeiros acerca dos retratos de honra que se encontravam na Sala Grande das suas instalações<sup>152</sup>. Segundo o convite divulgado, o vídeo foi posteriormente apresentado ao público dentro de um programa desenvolvido pelo artista, o qual propunha as seguintes atividades:

1. Difusão de uma banda vídeo: “A vida de bombeiro”; 2. Testemunhos pessoais dos bombeiros sobre seu modo de vida e condições de existência; 3. Um exercício simulado de alerta ao fogo ou de reanimação pelos bombeiros; 4. Um ritual artístico do fogo; 5. Um debate sobre as condições de vida paralelas de artistas e bombeiros; 6. Uma pesquisa histórica sobre o fogo nas arte e sobre a arte de extinguir o fogo.<sup>153</sup>

Segundo Egídio, os pontos 1 a 3 foram cumpridos na íntegra. Já o “Ritual Artístico do Fogo” consistiu em distribuir por cada um dos membros da audiência um fósforo. Em um ambiente de penumbra, Forest acendeu o fósforo da pessoa que estava mais próxima e pediu que todos procedessem da mesma forma, um de cada vez, de maneira a formar-se uma corrente luminosa, “como se qualquer coisa de importante estivesse a ser transmitida de uns para os outros”<sup>154</sup>. O debate proposto a seguir, sobre o paralelismo entre as condições de vida dos bombeiros e dos artistas foi, segundo Egídio,

---

<sup>149</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>150</sup> Gonçalves, E. (1976, outubro). *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>151</sup> Barão, A. (2009a). *Op. Cit.*

<sup>152</sup> Gonçalves, E. (1976, outubro). *Op. Cit.*, p. 72.

<sup>153</sup> Foster, F. (1977, dezembro/janeiro). Arte sociológica - Fred Forest. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 50.

<sup>154</sup> Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 59.

um dos mais marcantes. Interrogados sem se aperceberem das segundas intenções das perguntas que Forest lhes colocava, os bombeiros respondiam com a maior clareza.

Como é que se vai para bombeiro (sabendo que não se é pago e que os patrões encaram com maus olhos as ausências, quando não exigem o cumprimento de horas compensatórias? Porque se tem esta vida na massa do sangue, por amor. Considera a profissão de bombeiro uma arte? Com certeza. Pois se pomos nela toda a nossa vida! E que pensa dos objectos aqui expostos? São obras de arte, porque aqueles que a fizeram são como nós, também nelas puseram toda a sua vida e o seu entusiasmo e o seu saber, e seguramente, as produzem com muito sacrifício pessoal...<sup>155</sup>

Forest também apresentou nesta edição dos *Encontros* um vídeo intitulado “Itinerário sentimental de um imigrante”, para o qual contou com a participação de Carlos, um português nascido na Póvoa de Varzim e que emigrou para a França, como muitos outros seus conterrâneos, onde trabalhava no setor agrícola. O encontro entre Carlos e Forest não foi premeditado, segundo o artista ambos se encontraram num restaurante da Póvoa no primeiro dia em que este chegou à cidade. Carlos, por seu turno, estava no país de férias. De uma conversa casual entre estranhos, surgiu um convite por parte do artista para a realização de um vídeo, “um trabalho sociológico”, como refere Forest, no qual Carlos participaria oferecendo “um testemunho vivo que estabeleceria, através da sua experiência pessoal, um paralelo entre dois modos de vida, graças a sua qualidade de trabalhador emigrante”<sup>156</sup>. Juntos, Forest e Carlos, visitaram alguns locais da cidade, como o mercado, a praia e a praça central, recolhendo imagens e o testemunho de Carlos, informações estas que na montagem final se cruzavam com outras “de ordem económica, social, política”, as quais, veiculadas pelo vídeo, recebiam um carácter de aceleração típica dos meios de comunicação e poderiam ser difundidas em qualquer local, inclusive nos cafés da cidade.

Além de todas as suas ações e para marcar a sua passagem pela Póvoa do Varzim, os artistas deixaram como testemunho um mural, constituído por uma pintura coletiva inserida na sala de jantar da pousada do monte de S. Félix. Neste local, onde foi oferecido aos artistas pelas entidades oficiais um jantar, uma parede de 8,50 x 1,20

---

<sup>155</sup> Álvaro. E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59, p. 59.

<sup>156</sup> Foster, F. (1977, dezembro/janeiro). *Op. Cit.*, p. 52.



metros recebeu a intervenção pictural de Albuquerque Mendes, Carlos Barradas, Crazy Diamond, João Dixo, Egídio Álvaro, Emília Seixas, Fernando Pinheiro, Fred Forest, Gastão Seixas, Graça Morais, Henrique Silva, Pierre-Alain Hubert, João Martins, Jaime Isidoro, Jaime Silva, José Alfredo, Manuel Nogueira, Marília Torres, Nadir Afonso, Pinto Coelho, Robert Miller, Shirley Cameron, São Cordeiro, Sebastião Resende, Vítor Fortes, Serge III Oldenburg, Christian Tobas e Túlia Saldanha<sup>157</sup> (Imagem 13).

#### **I.4 IV Encontro Internacional de Arte**

Realizados entre os dias 1 e 12 de Agosto de 1977, nas Caldas da Rainha, integrando-se nas comemorações do cinquentenário da cidade, o *IV Encontro Internacional de Arte* teve por patrocinadores a Direção-Geral da Cultura e a Câmara Municipal de Caldas da Rainha, e contaram também com o apoio do Museu José Malhoa, da Comissão de Arte e Arqueologia e da Casa da Cultura e Serviços de Turismo das Caldas da Rainha<sup>158</sup>. Por este apoio substancialmente maior do que aqueles que tiveram os *Encontros* em Valadares, Viana do Castelo e Póvoa de Varzim, é possível perceber que esta quarta edição pretendia apresentar uma estrutura de maiores proporções e alcance.

Foram convidados para esta edição dos *Encontros* 150 artistas nacionais e internacionais<sup>159</sup>, entre eles: Serge III Oldenburg, Orlan, Grupo Anima de Poesia Visual, Grupo Puzzle, Grupo Acre, Miguel Yeco, Gillian Ayres, Artur Bual, Manoel Barbosa, entre outros. Sua programação contou, para além de seus usuais colóquios, exposições e intervenções, com apresentações do grupo de música experimental “Opération Céros”<sup>160</sup>, da “La Companhie”, companhia de ballet, de Mivhel Hallet e Pierre Deloche, e dos grupos de teatro Os hipopótamos, Comuna, Grupo Anima e Fantoques de Ferreira do Zêzere.

---

<sup>157</sup> Colaboração da C.P. e acontecimentos imprevistos nos Terceiros Encontros Internacionais de Arte em Portugal. (1977, dezembro/janeiro). *Revista de Artes Plásticas*, nº. 6, pp. 62-63, p. 63.

<sup>158</sup> Metelo, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 258.

<sup>159</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>160</sup> Formado por Philippe Pochan (violoncelista), Richard Marecchin (pianista), Jacques Berrocal e Daniel Desdays (trompetistas). In: Narciso, N. (2002, 2 de agosto). Intervenções no Parque D. Carlos I. *Gazeta das Caldas*, p. V.

Os *Encontros* encontraram nesta edição a sua mais profícua ação na rua, que foram igualmente mais provocativas e, talvez por isso, suscitou mais críticas e oposições às suas manifestações artísticas. Infelizmente, o evento encerrou com episódios de violência e de vandalismo. Quanto a este inconveniente, Egídio Álvaro comenta que o *IV Encontro* teve a capacidade de despertar os públicos, entre eles partidos políticos, intelectuais, elites e classes populares, com reações diversas e às vezes inesperadas, todos preocupados com o impacto que as ações artísticas causavam nas Caldas da Rainha. É certo que as críticas ao evento e às manifestações artísticas ali realizadas tomaram proporções maiores do que as esperadas, contudo, não conseguiram conter de todo o clima de euforia criativa. Egídio Álvaro confessa que “foi uma experiência difícil de recuperar, já que incomodou todos os seus protagonistas”, mas, e talvez por isso mesmo, “uma experiência única e emocionante”<sup>161</sup>.

Na linha das vanguardas alternativas propostas no passado *III Encontro*, será realizada nas Caldas a exposição *Vanguardas/Alternativas 2*, com obras dos artistas Sérgio Pombo, Clara Menéres, Fátima Vaz, Marília Torres, Júlio Perreira e Teresa Magalhães. Realizou-se também uma segunda edição da exposição *Presença*, desta vez com a participação de Nadir Afonso, Arlindo Rocha, Eduardo Luís, Dario Alves, Maria Gabriel, Emilia Nadal, Carlos Barroco, António Sampaio, Jaime Silva, Graça Morais, Armando Azevedo, Albuquerque Mendes, Fernando Pinheiro, Hélder Baptista, Túlia Saldanha, Abílio-José Santos, Gracia, Henrique Silva, Artur Bual, Eurico e Luiz DaRocha. Uma terceira exposição recebeu o título de *Aspectos do Realismo Europeu*, a qual reuniu obras de Teresa Gancedo, Joan Rabascal, Sara Wiame, João Dixo e Natividade Correia. Também se realizaram as exposições *Aspectos da abstracção analítica europeia* do Grupo Grenetta (Manuel Alvess, Jean-Loup Septier, Nil Yalter, Jean Roualdès e Luiz DaRocha); *Os modernistas portugueses*, que reuniu obras de Amadeu, Santa Rita Pintor, Almada e Eduardo Viana; *Objecto/Subversão*, com trabalhos de Christian Tobas, Serge III Oldenburg, Fernando de Filippi, Balbino Giner, Nicole Gravier e Robert Filliou; e, ainda, uma exposição sob o título *Nós Mulheres*, com obras do coletivo Femmes/Art: Françoise Janicot, Florence Debaste, Claudette

---

<sup>161</sup> Tradução nossa do original: “Ce fut une expérience difficile à reprendre, tant elle bouleversa tous ses protagonistes, mais une expérience unique et exaltante”. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

Brun, Isabelle Le Vigan, Françoise Eliet, Lea Lublin, Tania Monraud, Greta Grywacz, Monique Frydman, Anne-Marie Pêcheur, Elisa Tan, Elisabeth Tréhard e Colette Deblé<sup>162</sup>. A artista francesa Orlan também expôs uma instalação denominada *La grande Odalisque*, que faz parte da sua série “Tableaux vivants”, apresentando fotografias onde posa nua, imitando a pose do quadro “Odalisca” de Ingres<sup>163</sup> junto com uma instalação de almofadas que a artista produziu com pedaços do seu enxoval de noiva<sup>164</sup>. Uma outra instalação da videoartista espanhola Eugenia Balcells foi apresentada no dia 8 de agosto, composta por duas projecções simultâneas de slides, um ecrã que emitia imagens sem som da RTP e uma colagem sonora de anúncios de rádio, numa crítica à cultura de massa e dos meios de comunicação<sup>165</sup>.

Quanto aos colóquios desta edição, os temas apresentados para debate no *IV Encontro* foram: “O ensino da Arte”, “A produção artística feminina” e “Arte para quê, para quem?”<sup>166</sup>.

No âmbito das intervenções, elas expandiram-se para diversos locais da cidade: no parque, na mata, na Praça da Fruta, na Praça do Peixe, no Museu José Malhoa, na Casa da Cultura e nas antigas instalações do Banco Português do Atlântico. Segundo informações no periódico *Gazeta das Caldas*, os interessados encontrariam no parque junto ao museu e na praça junto ao turismo, todos os dias, informações sobre o programa das intervenções. Além disso, a comunicação da organização do evento com o público era directa, através de um centro de informação permanente que se encontrava na Praça da República, junto ao Café Zaira<sup>167</sup>.

Segundo Egídio Álvaro, nesta edição dos *Encontros*, as intervenções tornaram-se no principal meio de sensibilização dos seus públicos.

---

<sup>162</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 78-79.

<sup>163</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 325.

<sup>164</sup> Entrevista à Orlan por Verónica Metello. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 333.

<sup>165</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, 350.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>167</sup> Mais de uma centena de artistas nas Caldas da Rainha para participarem nos Quartos Encontros Internacionais de Arte. (1977, 3 de agosto). *Gazeta das Caldas*, nº 3095, ano LI, p. 1. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 132-133.

Ainda mais diversificado, mais marcante, mas também melhor sustentado e constante (no final houve uma verdadeira avalanche de intervenções nos diversos pontos da cidade), mais febril, o programa de intervenções foi constantemente modificado para poder incluir todos os projetos que se apresentaram [...] durante dez dias, toda uma cidade viveu na hora da atualidade artística mais extrema.<sup>168</sup>

Nesta edição do *Encontro*, o Grupo Puzzle participou com a intervenção “Calendário”, que consistiu na recolha de testemunhos e resquícios das demais intervenções que aconteciam diariamente nas Caldas da Rainha, bem como uma parte de uma pintura coletiva, recortada na horizontal diariamente pelo Grupo<sup>169</sup>. Durante os dez dias dos *IV Encontros*, todas as noites, às 19 horas, o Grupo, utilizando máscaras e luvas brancas, apresentava na sala grande do Museu José Malhoa o material residual que recolhiam das intervenções dos outros artistas pela cidade, depositando-os, por fim, num cofre<sup>170</sup>. No último dia dos Encontros o cofre foi enterrado no jardim anexo ao Museu de José Malhoa, sendo posteriormente desenterrado e o seu conteúdo destruído por ação de vandalismo<sup>171</sup>.

O Grupo Cores foi um coletivo que surgiu no seio do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC) no ano de 1976, cujo objetivo principal encontrava-se em “redesenhar o gesto”, “reeditá-lo”, “requalificá-lo” enquanto signo, propondo como matéria aquele “corpo condicionado” que, no espaço urbano, poderia e deveria atualizar-se enquanto “suporte comunicacional”<sup>172</sup>. Nas Caldas da Rainha, cada um dos artistas vestiram-se completamente com capas e sapatos monocromáticos, cada um com a cor que lhes correspondia no grupo<sup>173</sup>, cobrindo inclusive as suas faces, das quais só

---

<sup>168</sup> Tradução nossa do original: “Encore plus diversifié, plus frappant, mais aussi plus soutenu et constant (vers la fin il y avait une véritable avalanche d'interventions dans les divers points de la ville), plus fiévreux, le programme des interventions était constamment modifié pour pouvoir comporter tous les projets qui se présentaient [...] pendant dix jours, une ville entière vécut à l'heure de l'actualité artistique la plus extrême. In: Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>169</sup> Armando Azevedo em entrevista à autora no dia 12 de março de 2019.

<sup>170</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 192.

<sup>171</sup> Narciso, N. (2 de agosto de 2002). *Op. cit.*, p. V.

<sup>172</sup> Barros, A. (2010a). *Idade* [enxerto de textos do autor]. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-idade>. Acesso a 4 de dezembro de 2018.

<sup>173</sup> Preto - Túlia Saldanha, Amarelo - Teresa Loff, Azul - Armando Azevedo, Verde - Rui Orfão, Laranja - Assunção Pestana, Vermelho - António Barros, Violeta - Manuela Fortuna. In: Barro, A. (2010b). *Cores ou o trabalho do conceito*. Disponível em <https://barrosantonio.wordpress.com>. Acesso a 16 de dezembro de 2018.

eram visíveis os olhos e a boca. Assim o fizeram para realizarem um “Itinerário”, através do qual carregavam também um saco cheio de objetos igualmente tingidos de acordo com as suas cores. Levava cada um ainda um cajado, que ultrapassava um pouco a altura dos artistas, no qual se apoiaram durante a trajetória. O grupo andou, desde o Museu José Malhoa até a Praça da República, vindo os seus integrantes a separarem-se a meio do caminho, só reencontrando-se no final do percurso. No espaço do reencontro cada artista retirou de seu saco os objetos pintados da sua cor: livros, cartazes, jornais, comidas e bebidas, de forma a que cada gesto era colorido pela cor que lhes caracterizava. Ao abandonarem a Praça, deixaram resquícios da sua cor e levaram consigo os seus seguidores<sup>174</sup>.

Armando Azevedo também propôs uma performance nesta ocasião que consistia na delimitação de um certo espaço por uma forma hexagonal construída por jornais sobrepostos no chão. Cada linha limítrofe do hexágono foi acentuada por um largo traço de tinta de cores diferentes (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta) que formavam uma espécie de tapete em torno da forma. O artista, posicionado no centro do hexágono, pintava, escrevia, desenhava e recortava formas nos jornais, mas estas ações só podiam ser observadas de perto por aqueles que se achessem a adentrar o espaço do artista, de forma a que, ou saltavam por cima do “tapete de tinta” (mantido sempre fresco por alguns ajudantes) ou o pisavam, deixando consequentemente a sua pegada nos jornais<sup>175</sup>.

A artista francesa Orlan, interveio com diversas performances durante os *Encontros* nas Caldas da Rainha, sendo, possivelmente, uma das artistas cujas obras foram as mais provocativas deste evento. Performou uma primeira versão de “Le Baiser l’artist” que consistiu em ficar parada junto a uma fotografia sua em pose de “madona barroca”, e de proporções reais, dando a opção aos espectadores de dar uma oferta à santa Orlan ou pagar vinte escudos por um beijo da artista (Imagem 14). Orlan também deu seguimento a uma de suas séries de intervenções chamada “MesuRages”, medindo o espaço da Casa da Cultura com seu próprio corpo, marcando o seu comprimento no chão com giz sucessivamente, até encontrar o número de “ORLAN-corps” contidos

---

<sup>174</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.* p. 192.

<sup>175</sup> Sousa, P. M. T. (2011). *Op. Cit.*, p. 65.

naquele espaço<sup>176</sup>. A artista também caminhou por alguns locais da cidade vestida com uma capa onde imprimira o seu corpo nu numa performance intitulada “S’habiller de sa propre nudité” (Imagem 15), e em alguns momentos distribuir um folheto de “Procurasse”, com a sua própria fotografia impressa nele. Para encerrar, no último dia do *IV Encontro*, a artista performou “Se vendre sur les marchés en petits morceaux”, transportando num carrinho de mão uma série de fotografias de partes do seu corpo nu, as quais tentava vender a preços pré-tabelados pela artista junto ao Mercado da Fruta<sup>177</sup>. O placar no qual a artista informava os preços também continha as inscrições “Será que o meu corpo me pertence realmente?” e “Pura Orlan garantida - sem corantes nem conservantes”<sup>178</sup>.

Por sua vez, o Grupo Acre interveio nesta edição dos *Encontros* com duas obras de carácter simbólico e político. A primeira constituiu-se numa lápide de mármore, afixada na varanda do 1º andar do prédio de números 81 e 84, situado na Praça da República (Praça da Fruta), nas Caldas da Rainha. Sobre a lápide lia-se a seguinte inscrição: “No 1º andar desta casa nasceu a 20-Janeiro-1554 D. SEBASTIÃO - REI DE PORTUGAL” (Imagem 16). A intervenção que ocorreu no último dia do *IV Encontro*, e que foi apresentada ao público que se reunia às 15:30h na Praça da República das Caldas da Rainha, pretendia desmistificar parte da história portuguesa, visto que o nascimento e desaparecimento do Rei D. Sebastião, constitui-se uma história envolvida em mitos, cuja consequência será o desenvolvimento do “sebastianismo”<sup>179</sup>.

A segunda intervenção do Grupo Acre foi uma instalação-escultura intitulada “Monumento ao 16 de março”, que consistia numa série de hastes de ferro (cerca de 150, com medidas entre 1,80m e 2,50m), posicionadas verticalmente e assentes sobre

---

<sup>176</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 326-327.

<sup>177</sup> Ibidem, p. 328.

<sup>178</sup> Entrevista à Orlan por Verónica Metello. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 334.

<sup>179</sup> A história que envolve o Rei D. Sebastião, desde o seu nascimento até à sua morte é envolta em mitos e lendas que passaram a figurar na sociedade portuguesa como uma metáfora da esperança no aparecimento de um qualquer “Sr. D. Sebastião” que milagrosamente restabelecerá a ordem política, económica e social, reconduzindo Portugal para os seus anos de glória do passado. Esta obra possui um carácter político evidente, e uma acção claramente perturbadora, por denunciar tanto uma mistificação da história de Portugal, quanto a permanência, após grande período de tempo, de uma atitude pública que assume uma “espera tradicional no sebastianismo”. In: Sabino, I. (2016). Grupo Acre, aqui nasceu (e assim findou?). *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 7 (15), pp.73-79, p. 75.

uma base de tijolos e cimento, ocupando uma área total de 3 x 3 metros. A obra constava ainda com outras sete hastes que erguiam e sustentavam uma placa onde se inscrevia a data “16-3-74”<sup>180</sup> e foi instalada na Praça do Peixe. Pintadas de verde escuro, as hastes de ferro simbolizavam os militares, e a obra como um todo pretendia homenagear o levantamento do dia 16 de março de 1974, dos soldados do Regimento de Infantaria de Caldas da Rainha, conhecido pelo “Levantamento das Caldas”, que anteciparam aquilo que viria a ser o emblemático 25 de Abril<sup>181</sup>.

Manoel Barbosa realizou as performances “Projecto para Paraíso Possível” e “Itinerário”. Na primeira, com a ajuda de um funcionário da Câmara abriu no chão próximo à Praça, um buraco de aproximadamente meio metro de profundidade e com altura e largura suficientes para que o artista pudesse permanecer ali deitado. Nas palavras do artista, a performance desenvolveu-se da seguinte maneira:

Corpo semi-enterrado e totalmente coberto com galhos, folhas de árvores e pedaços de jornais com notícias diversas mas políticas, uma delas sobre a liberdade conquistada com o 25 de Abril. Durante quarenta minutos. Tempo controladíssimo para cada posteriores e pouco imperceptíveis movimentos corporais seguidos de inércias. Parte do público acercava-se e curioso, lia o que estava escrito. Movimento-me um pouco mais aceleradamente, regresso à inércia. Tinha pedido a colaboração do Ernesto Mello e Castro para após quarenta minutos, tirar um, qualquer galho ou folha. Optou por falar ao público sobre política, talvez durante dez, quinze minutos. Acercou-se, tirou um galho, (contaram-me que outras pessoas também retiraram), levantei-me e neste preciso momento em toda a zona onde estivera deitado irrompe lume que queima absolutamente tudo. Aproximo-me das cinzas e atiro um espelho duplo.<sup>182</sup>

A segunda performance,

“Itinerário” foi um percurso em rigorosos setenta metros, conceptualizado e matemático numa área do Parque. Amarrado com grossas fitas de papel preto, esforçado para andar e desamarrar-me. Andava e deixava cair *mensagens* escritas

---

<sup>180</sup> Todas as indicações da obra foram fornecidas pelo Grupo Acre em um folheto do ano de 1977. In: Sabino, I. (2016). *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>181</sup> Sobre as ligações entre o 16 de março e o 25 de abril de 1974 ver Tornada, J. M. (2011). Do fim e dos homens: o ponto de vista dos militares sobre os últimos meses do Estado Novo. In: Martins, R. C. (Coord.) (2011). *Portugal 1974. Transição política em perspectiva histórica*. Coimbra: Pombalina - Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 179-206.

<sup>182</sup> Manoel Barbosa em entrevista à autora, nos dias 26 de novembro e 5 de dezembro de 2018. (Ver Anexo 1).

e em fotografia, em folhas com 15 x 15 centímetros, sobre os objectivos do corpo humano na sociedade. Equacionava como e onde caíam e se entendesse recolocá-las doutro modo, virava-as ou desviava-as (um centímetro ou o que entendesse) com o pé, que raspava junto do papel-mensagem para deixar marca na terra, e prosseguia. Sobre cada folha deixava cair uma larga gota-*marca* de tinta branca.”<sup>183</sup>.

Segundo Manoel Barbosa houve ainda uma intervenção improvisada por ele, Roland Miller e Balbino Giner, numa parte elevada do Parque, à noite, após o jantar:

Deambulámos muito longe do público, em zigue-zagues entre o arvoredado, cada um com dois troncos de árvore secos enrolados com pano embebidos em petróleo (ou gasolina, não me lembro) e obviamente com lume. Personagens, ambientes enigmáticos ao longe... na escuridão. Terá durado talvez trinta a quarenta minutos, e desaparecemos. Tivemos a certeza que parte do público (e era muito) não soube quem eram os performers.<sup>184</sup>

A intervenção de Sergue III Oldenburg, “Agressão de Identidade” consistiu em passear pela Praça da República com um espelho previamente preparado pelo artista com uma incisão ao centro. Quando alguém do público pegava no espelho para ver-se refletido, o artista batia na parte de trás do espelho com um martelo e este dividia-se ao meio. Serge III, então dizia: “Olha para ti, já és dois”<sup>185</sup>.

Balbino Giner, em frente ao Museu José Malhoa, posicionou, lado a lado, uma série de etiquetas sustentadas por varas cravadas no jardim, nas quais inscreveu uma série de palavras como “opressão”, “repressão”, “censura”, “interdição”, “polícia”, “chefe”, “diretor”, “patrão”, “hierarquia”, “escravatura”, “exploração” e “poder”<sup>186</sup>. A sua ação constituiu-se em explodir com petardos cada uma destas etiquetas. Além destas palavras, também foram “explodidas” outras provenientes do vocabulário artístico, como “galeria”, “quadro”, “pintura”<sup>187</sup>. Uma segunda intervenção do artista, realizada no dia 12 de agosto, último dia dos encontros, constituiu em esticar uma corda entre

---

<sup>183</sup> Manoel Barbosa em entrevista à autora, nos dias 26 de novembro e 5 de dezembro de 2018. (Ver Anexo 1).

<sup>184</sup> Ibidem.

<sup>185</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 358.

<sup>186</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 194.

<sup>187</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 179.



dois postes na Praça da República e pendurar nelas fotografias de obras de arte. Igualmente suspensos estavam dois placares com as inscrições “Modo de emprego para qualquer obra de arte” e “Ofereça um petardo a todo fazedor de obras de arte”<sup>188</sup>, escritas em francês e português. Por fim, o artista faz explodir uma a uma as fotografias, bem com os dois placares, oferecendo o resultado das explosões como objeto de contemplação aos espectadores presentes<sup>189</sup>.

Fernando De Fillipi (n.1940) utilizou-se da linguagem escrita para intervir em espaços públicos da cidade com os seus “Cartazes selvagens”. O artista pinta em diversos locais e com a ajuda de *stencils* as palavras “arte, ideologia, materialismo, comunismo”. Esta sua ação, começa na Praia da Foz, onde escreve na areia estas mesmas palavras, deixando que as ondas posteriormente as apaguem<sup>190</sup>.

Christian Tobas, silenciosamente, performou, durante uma apresentação da “Le Companhie” diversas ações do cotidiano como limpar o pó de um piano ou transportar uma jarra de flores. Finaliza esta sua performance com a escrita em um placar do texto em francês “Le pouvoir a l’imagination / l’imagination au pouvoir / l’ambiguïté de la langue”<sup>191</sup>, um jogo de palavras que brinca com as possibilidades e ambiguidades da linguagem. Mas a maior intervenção de Christian Tobas nestes *Encontros* foi certamente o transporte de rochas de Peniche até ao jardim das Caldas da Rainha, onde poderiam ser vistas como instalações escultóricas, não fosse o ambiente natural uma espécie de camuflagem que impedisse os transeuntes de perceberem a proveniência das mesmas, ou que aquele não era, de facto, o seu lugar original<sup>192</sup>.

Robert Filliou e sua esposa Marianne andaram pelas ruas das Caldas da Rainha a distribuir uma folha de papel onde lia-se: “MOVIMENTO DE LIBERTAÇÃO INFANTIL”, seguido de: “PARA A HUMANIDADE, COMO MÍNIMO DE PROGRAMA COMUM, pedi às vossas crianças - ou à criança que existe em cada um

---

<sup>188</sup> Lê-se estas inscrições nas fotografias que documentam esta intervenção. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 108-109.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 179.

<sup>190</sup> Ibidem, p. 230.

<sup>191</sup> Ibidem, p. 242.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 244.

de nós - que vos digam o que mais desejam da VIDA. Escrevei neste papel esse desejo. Dependurais-o na parede para não o deixardes esquecer.”. A seguir ao texto, um retângulo foi desenhado, delimitando o espaço-desejo daquela folha de papel, local destinado à escrita ou ao desenho dos sonhos<sup>193</sup>.

As participações de Robert Miller e Shirley Cameron foram diversas, enquadradas em propostas distintas, e que se estenderam por variados locais e horários. Existem relatos de algumas ações, mas não nos foi possível distinguir cada uma delas. Sabemos através dos programas que entre os dias 5 e 12 de agosto foram apresentadas ações que se enquadravam na série “Children & Others” e que contaram pontualmente com a participação de Miguel Yeco. Segundo Natasha Narciso, esta performance propunha uma reflexão sobre o imaginário infantil e as formas opressivas de o conter<sup>194</sup>. No programa do dia 4 de agosto, consta ainda uma participação de Robert Miller e Shirley Cameron, denominada “Espaços vivos”<sup>195</sup>. No âmbito do *IV Encontro*, Robert Miller, Shirley Cameron e Miguel Yeco apresentaram as performances “The Cage” e “The Forest Feast”. Para a primeira, segundo Cameron, os artistas utilizaram umas estruturas de ripas de madeiras que encontraram no parque para construírem espécies de jaulas, as quais habitaram pelo período de uma tarde. Robert Miller posicionou a sua no meio do lago, a de Shirley Cameron estava na relva, onde ela e as suas filhas gémeas Lois e Colette (ainda bebés) permaneciam “enjauladas”, e Miguel Yeco posicionou a sua em outra parte do parque. Enquanto Cameron improvisava cenas com as filhas, Miller, por exemplo, utilizava bonecas brancas que levava para dentro da água do lago a fim de ensiná-las a nadar<sup>196</sup>. A segunda, constituiu-se na criação dum cenário fantástico no meio da mata, onde uma mesa de refeições estava levemente suspensa do chão através de cordas que foram atadas em árvores que cercavam o lugar. Nestas cordas que se estendiam em direções diversas, foram presos, a uma certa altura, bonecos brancos que pendiam sobre a cabeça dos que se aproximavam do local. Sobre a mesa uma toalha branca, e à volta dela cadeiras, em um cenários que fazia recordar uma espécie de pic-

---

<sup>193</sup> Reprodução deste documento em: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 367.

<sup>194</sup> Narciso, N. (2 de agosto de 2002). *Op. Cit.*, p. V.

<sup>195</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 110.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 268-269.

nic familiar. Surgidos de direções diferentes, aproxima-se do local os três artistas, que procederam com rituais próprios, sem o reconhecimento dos outros dois, criando entre si distanciamentos vários. A jornalista Angela Carter, que acompanhou Robert Miller e Shirley Cameron nas Caldas da Rainha, viu nos seus amigos a figura da mãe e do pai, e em Miguel Yeco, uma espécie de filho, mas que pelas suas vestimentas brancas e cabeça envolta num véu era como uma presença espectral, da qual os pais tinham conhecimento, mas não eram capazes de reconhecer. No decorrer da performance, ambos chamavam por seus filhos, sem receber nenhuma resposta<sup>197</sup>.

Shirley Cameron e Angela Carter também performaram um “banho” no parque, ao lado do Museu. Enquanto Shirley deu banho às suas filhas gémeas, Carter lavou uma estátua de duas crianças “gémeas” que se encontravam no jardim<sup>198</sup>.

Albuquerque Mendes com a participação de Julieta Dixo apresentou o ritual “As quatro estações” (Imagem 17), referindo-se às quatro estações do ano. Ritual que realizou em quatro dias, desde o Museu José Malhoa até à praça da cidade.

Plecard e Sarah Wiane modelaram e pintaram um dragão de papel de grandes proporções, com a especial contribuição de diversas crianças da cidade. Posteriormente a escultura foi lançada ao lago, sendo incendiado no último dia dos *Encontros* por fogos de artifício, “proporcionando um impressionante espetáculo de fantasmagoria, luz e cor”<sup>199</sup>. Quanto ao serviço educativo destes *Encontros*, Plecard e Sarah desenvolveram estas oficinas de modelação e pintura gratuitamente, bem como o bailarino Michel Hallet, que também trabalhou “ballet” com o público juvenil<sup>200</sup>.

Chantal Guyot, na Casa da Cultura, cobriu o seu corpo com chocolate e posteriormente imprimiu-o em papel cenário<sup>201</sup> (Imagem 18).

---

<sup>197</sup> Relato de Angela Carter In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 280.

<sup>198</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 262-265.

<sup>199</sup> Narciso, N. (2 de agosto de 2002). *Op. Cit.*, p. V.

<sup>200</sup> Gonçalves, E. (1977, outubro). Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 34, 19º ano, pp. 71-73, p. 73.

<sup>201</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 195.

Realizaram-se também intervenções do Grupo Greneta (Jean Loup Septier, Nil Yalter, Jean Roualdès, Manuel Alvess e Luiz DaRocha)<sup>202</sup>. Nil Yalter, artista feminista de nacionalidade turca, apresentou uma performance que consistiu em gravar, ainda em Paris, a sua entrevista a um funcionário do Museu de Arte Moderna da cidade, um emigrante português. Nas Caldas, a artista difundiu a gravação sonora em português, ao mesmo tempo que pintava com lápis de cor um dos retratos fotográficos que a artista havia feito do mesmo funcionário<sup>203</sup>. Jean Roualdès, desenhou no chão e com fita-cola, diversas formas quadradas inseridas umas dentro das outras. Além disso, apresentou uma performance no Museu José Malhoa, que consistiu em ter um suporte para papel higiênico fixado numa tela de pintura branca posicionada no cavalete. Na primeira parte da ação, o artista, sentado de frente para o suporte, envergando um carimbo ao invés de um pincel, puxava o papel higiênico e carimbava-o, ao longo da sua extensão com a inscrição “S.O.S”, até o papel estar completamente desenrolado. Por fim, sentou-se ao lado da tela e suspendeu, à volta do seu pescoço um pequeno quadro de ardósia com a inscrição “Artista 10 minutos”. De acordo com o passar do tempo substitui o número 10 pelo 5. Fica nesta posição até o tempo acabar<sup>204</sup> (Imagem 19).

O artista Manuel Alvess, por sua vez, apresentou uma performance pela qual realizou um desenho matemático sobre papel de gráfico circular a partir de instruções que o próprio artista havia estabelecido anteriormente e que lhe eram ditadas por um ajudante, vindo a chamar a obra, oportunamente, de “Ditado”<sup>205</sup>. Jean Loup Septier apresentou o que definiu como uma “corrida de velocidade entre dois campos”, uma performance em que ele se desafiava a preencher uma série de folhas dispostas no chão com o desenho de velas enquanto Luiz DaRocha, numa sua atuação, acendia velas

---

<sup>202</sup> Fundado em 1976, e batizado a partir do nome da rua onde aconteceu a sua primeira intervenção, “36 Rue de Greneta”. Trabalhavam apresentando exposições que duravam poucas horas, em locais não fixados e que não se repetiam. Ao grupo, eventualmente se juntavam ainda Paul-Armand Genette e Présence Panchounette. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 192.

<sup>203</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 194-195.

<sup>204</sup> Ibidem, p. 198-199.

<sup>205</sup> Brandão, M. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 193.

verdadeiras<sup>206</sup>. Segundo a programação dos *Encontros*, do dia 9 de agosto<sup>207</sup>, houve uma outra participação de Septier no Mercado da Fruta, da qual não conseguimos nenhuma descrição.

A ação de Luiz DaRocha, ligava-se diretamente à obra “Les bulles de savon”, de Édouard Manet, uma pintura tipo *vanitas*, cuja simbologia evidente é a da brevidade da vida. Luiz DaRocha fixou a uma parede uma cópia desta pintura sobre a qual inscreve o gesto duchampiano de desenhar bigodes na face do menino e escrever na sua base as iniciais (L.H.O.O.Q.). Além desta, também dispôs na parede uma série de 28 variações deste quadro produzidas pelo artista, as quais organiza em forma piramidal. No chão, próxima a esta sua instalação, dispõe outra série de 32 desenhos em espiral, sobre os quais DaRocha, com o rosto pintado de branco e de óculos escuros, ergue e acende velas sucessivamente. Para findar a sua ação, o próprio artista forma bolhas de sabão, projetando-as para cima das vela, para que o calor as faça subir antes que elas estourem. Este gesto final, liga-se, como bem observaram Guéniot, Metello e Pinto, à inscrição duchampiana (L.H.O.O.Q.), “Elle a chulé au cu” (Ela tem o rabo quente)<sup>208</sup>.

A participação de Daniel Grenier consistiu numa anticonferência, descrita desta maneira por Eurico Gonçalves:

O anticonferencista, que até calçara sapatos (normalmente anda descalços) e vestira uma fatiota melhor, sentando-se numa cadeira alta e de requintado gosto colocada sobre um texto que, segundo dizem, é muito bonito, mas poucos ouviram, por falta de voz, leitura apressada e má tradução. Texto este ilustrado com a projecção de ‘slides’ sobre um ‘écran’ de costas para o público; ‘slides’ que representavam paisagens de pernas para o ar, a cuja visão apenas teve acesso o anticonferencista e pouco mais. A maior parte da assistência viu-se envolvida na obscuridade quase total e, face a esse súbito vazio, decidiu então cantar a ‘Internacional’. Reacendidas as luzes, cantou-se o ‘13 de maio’.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Entrevista do artista concedida a David-Alexandre Guéniot. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 207-208.

<sup>207</sup> In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 148.

<sup>208</sup> Ibidem, p. 213-216.

<sup>209</sup> Gonçalves, E. (1977, 18 de agosto). Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha (1). *Diário Popular*. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, pp. 410-411.

Egídio Álvaro também revela que foram apresentadas performances de artistas que se ligavam mais à pintura, mas que nestes *Encontros*, arriscaram dialogar com uma “arte total”, alargando as fronteiras da sua prática artística. São artistas ligados a estas atitudes Patrício Velez, Artur Bual, Júlio Pereira, Fernando Pinheiro, Nadir Afonso e Henrique Silva<sup>210</sup>. Nadir Afonso, apresentou no Museu José Malhoa o “Concerto Mongólico”, “que consiste numa conferência ao seu próprio trabalho, interrompido por intervalos musicais ao piano e recitações de poemas”<sup>211</sup>. Fernando Pinheiro propôs a “Exposição Rápida”, realizada num espaço que estava em obras no centro da cidade, onde o artista expôs duas pinturas ao lado de um plástico de grandes dimensões, todos afixados em uma das paredes. Junto ao plástico estavam posicionados um escadote e, no chão, uma lata de tinta e uma trincha. A sonoridade do pequeno espectáculo foi garantida por uma cassete defeituosa, que o artista revela ter ouvido muitas vezes no seu atelier. Neste cenário e com a participação de quatro convidados (Jaime Isidoro, Maria Marcelina, Egídio Álvaro e Graça Morais), Fernando Pinheiro inicia a performance lendo uma notícia do *Le Monde* do dia anterior, a qual anuncia ao público como uma “pequena história”. Em seguida Egídio lê a mesma notícia em português. Após a introdução, a música da cassete defeituosa começa a tocar, e entre a pintura e o público os cinco participantes envolvem-se num ritual. Primeiro Fernando Pinheiro molha a trincha na tinta, sobe o escadote, pinta uma linha espessa sobre o plástico, desce e começa a dançar com uma das participantes. Em seguida, os outros quatro, sucessivamente, realizam as mesmas ações. Por fim, todos os espectadores estão dançando<sup>212</sup>.

Como é possível notar, o ambiente para os artistas foi de grande liberdade e euforia criativa, entretanto, o *IV Encontro*, nas Caldas da Rainha, como referimos anteriormente, encerrou num clima de intensa violência, de perseguição a diversos

---

<sup>210</sup> Álvaro, E. (1979b). *Op. Cit.*

<sup>211</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>212</sup> Relato de Fernando Pinheiro In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 302-304.

artistas ali presentes e mesmo de vandalismo e destruição de algumas obras<sup>213</sup>. Em parte devido a uma certa “ofensa” moral sentida por parte dos residentes e participantes dos *Encontros*.

Alguns acontecimentos polêmicos já haviam decorrido em algumas ocasiões anteriores. Logo no início das suas intervenções, no parque, o Grupo Puzzle foi surpreendido pela chegada da polícia que se dirigiu para o local a pedido de alguns transeuntes, intrigados e amedrontados com aquelas pessoas mascaradas a passearem e a recolherem objetos no local. Felizmente, neste dia, tudo esclareceu-se sem grandes repercussões. Depois, a participação de Carlos Barroco na exposição *Presença*, quando este depositou junto à estátua de Gonçalo Zarco, em frente ao Museu José Malhoa, uma caixa-vitrina, que continha uma flor ressequida e um ‘phalus’ branco. A obra foi censurada e removida por ordem do diretor do museu sob justificativa de ser fonte de escândalo para a população<sup>214</sup>, embora dentro das suas instalações, na exposição *Presença* estivessem à mostra objetos semelhantes<sup>215</sup>, bem como em cada loja de *souvenir* da cidade, nas quais “o Das Caldas” era frequentemente comercializado. A artista Orlan, por sua vez, também relata o episódio censório a que foi exposta quando performava “S’habiller de sa propre nudité” pelas ruas da cidade. Interrompida pela polícia que tentava levá-la ao posto da polícia, Orlan refere que foi o comprimento da sua túnica (até aos pés) e o fato de ter com ela os seus documentos pessoais a razão de não ter sido detida naquele dia, afinal, ela vestia a sua nudez, mas não estava nua.

A onda de desentendimentos e acusações de ofensa à moral caldense piorou nos últimos dias, sobretudo pela instrumentalização política dos acontecimentos. A iniciar no dia 12 de agosto com um comunicado da Comissão Conselheira de Caldas da Rainha

---

<sup>213</sup> No jornal *O Primeiro de Janeiro*, do dia 13 de agosto uma nota dava conta dos estragos causados por um grupo de arruaceiros, “vindos aparentemente de Rio Maior”, que destruíram a picareta a obra do Grupo Acre de homenagem ao 16 de março. Também noticiava a tentativa de agressão a alguns artistas estrangeiros, aos quais chamavam “parasitas”, interrompida pela ação da PSP na cidade. In: Incidentes no último dia do ‘IV Encontro Internacional de Arte’. (1977, 14 de agosto). *O Primeiro de Janeiro*. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 395.

<sup>214</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, 86-87.

<sup>215</sup> Segundo Eurico Gonçalves, “Outros ‘phalus’, outras flores e outras caixas e vitrinas existiam na mesma exposição, mas isto não foi alvo de censura, talvez por falta de pretexto”. Eurico Gonçalves refere as fotografia de Clara Menéres, em exposição nesta mesma ocasião, cujo conteúdo eram formas fálicas em pedras que a artista fotografou no Castelo de São Jorge, o que só vem a demonstrar que a ação de censura à obra de Carlos Barroco era despropositada e sem fundamento. In: Gonçalves, E. (1977, outubro). *Op. Cit.*, p. 71.

do PCP (Partido Comunista Português), embora estes refiram neste comunicado que respondem às vozes de direita, as quais os responsabilizavam pelas “falsas manifestações de Arte” que então decorriam na cidade. Este primeiro comunicado culpabilizava a Câmara Municipal de Caldas da Rainha, cuja representação maior era a do PSD (Partido Social Democrata), e a SEC (Secretaria do Estado da Cultura), do governo PS (Partido Socialista), pela utilização de dinheiro público para a promoção de “escabroso espectáculo” que “nada tem a ver com arte”, salvo algumas manifestações<sup>216</sup>.

Tais comunicados estiveram na génese de outros textos que vieram a público tentando justificar certos apoios e desagradados com os *Encontros* nas Caldas da Rainha. A Câmara Municipal (CM) manifestou-se num comunicado publicado no *Gazeta das Caldas*, a 13 de agosto de 1977, culpabilizando certas “forças interessadas em criar um clima de desestabilização que sirva os seus inconfessados interesses, não hesitando em recorrer a agitadores ‘profissionais’”<sup>217</sup>. Por seu turno, o PSD, num comunicado do dia 15 de agosto, culpabilizava os organismos governamentais (PS), aos quais atribui o patrocínio do *IV Encontro*, por deixar que tais manifestações artísticas se transformassem em objetivos políticos, tais como “atingir uma Câmara em que o PSD é o maior partido”<sup>218</sup>. O PSD esclarece que a CM de Caldas foi levada a aceitar o convite para presidir os *Encontros* pelos órgãos apoiadores do mesmo, vendo nisto um oportunismo político para ferir moralmente o PSD. O PS das Caldas da Rainha, assim que recebeu as críticas à sua “não-atuação”, emitiu também um comunicado, publicado à 27 de agosto de 1977, no *Gazeta das Caldas*, pelo qual fecha o ciclo de acusações recolocando a CM no centro das suas acusações, referindo que, de fato, haviam artistas “degradados moralmente” que se infiltraram entre os outros “artistas de valor” e que foram responsáveis por um “espectáculo moralmente iníquo” e, portanto, responsáveis pela reação negativa do público. Finaliza dizendo que “não se nos afigura que o

---

<sup>216</sup> Comunicado do P.C.P. de Caldas da Rainha. (1977, 12 de agosto). In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 388.

<sup>217</sup> Um enxerto deste comunicado foi novamente publicado em 2002 num suplemento do jornal dedicado às comemorações do 25º aniversário dos *IV Encontros*. In: Recortes da *Gazeta das Caldas*. (2002, 2 de agosto). *Gazeta das Caldas*, p. VII.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. VIII.



Governo possa ser acusado de não ter visto de Lisboa, aquilo que a Câmara não viu... AQUI!”<sup>219</sup>.

Sobre este conflito partidário Egídio Álvaro declarou a sua falta de inocência na criação deliberada de uma “tensão artificial”, “dando assim pretexto às mais variadas e falsas interpretações e facilitando a tarefa de censores, inimigos e gente incomodada da tranquilidade dos seus tachos”<sup>220</sup>.

No jornal *Gazeta das Caldas*, este que foi um dos apoiadores do *IV Encontro* veiculando inclusive um suplemento escrito por Egídio Álvaro que acompanhava esta edição dos *Encontros*, os colunistas colaboradores não se entendiam quanto à validade do evento, sendo uns francos apoiadores e outros fortes opositores. Por um lado lia-se o título de uma matéria “Terminou mal o IV Encontro Internacional de Arte Contemporânea”<sup>221</sup>, que faz um balanço negativo a respeito dos *Encontros* nas Caldas da Rainha, ironizando os conceitos, que frisam entre aspas, de “contracultura”, “artistas”, “vanguardísticas”, além de utilizar a expressão “anomalidades artísticas”, para justificar a reacção que estes *Encontros* surtiram no público presente.

Em contrapartida, o então diretor do jornal, o Sr. José Luís Almeida e Silva, defendeu a liberdade tanto criativa quanto de receção das obras expostas e apresentadas nas Caldas da Rainha. Para Almeida e Silva, o *IV Encontro* tivera a ousadia de ser a “pedra no charco, tempestade depois da calmaria”<sup>222</sup> numa cidade tão sossegada como era Caldas naqueles tempos, de forma a que retirava os seus habitantes e visitantes da sua instalada indiferença. Segundo o autor, o conteúdo deste evento foi, durante dias, “o ‘leit-motiv’ de todas as conversas do povo desta região, que um tanto inesperadamente tem assistido (participado!) às intervenções mais incompreensíveis (?) e tão distantes da sua vivência pacata”<sup>223</sup>. Para ele os artistas tiveram o êxito de criar um espaço-tempo propícios aos questionamentos sobre a vida social, a cultura, a vida e a morte.

---

<sup>219</sup> Ibidem, p. VII.

<sup>220</sup> Álvaro, E. (1979a) *Op. Cit.*

<sup>221</sup> Citado por: Almeida e Silva, J. L. (2002, 2 de agosto). Memórias de uns encontros transformados em desencontros. *Gazeta das Caldas*, p. II.

<sup>222</sup> Almeida e Silva, J. L. (19 de agosto de 1977). A arte é sintoma? In: Destacável. “IV Encontros internacionais de Arte - 1977-2002”. *Gazeta das Caldas*, p. VI.

<sup>223</sup> Ibidem, p. VI.

Ainda sobre a sua posição sobre esta edição dos *Encontros*, Almeida e Silva descreve a sua justificativa para uma reação tão desagradável, sejam a dos partidos ou a dos próprios residentes da cidade. Ele escreveu no seu artigo para o jornal que: “Muitos tabus e conceitos morais foram postos em causa durante estes dias nesta cidade. E foi isto que custou a muita gente”. Passa então a fazer a sua crítica:

Bem ou mal, mas discretamente, sem grande exibicionismo, pudemos ver mulheres nuas, realizando suas intervenções, dignamente, sem os menores comentários, desmontando toda uma série de conceitos erguidos até hoje. Cinicamente, muitos dirão, quão indecente foi o que se passou, esquecendo que perto num cinema, se vêem coisas mais indignas (segundo a mesma moral) e que neste país a troca de umas notas de 100 se assiste a espetáculos degradantes assentes sobre o corpo da mulher, explorando o machismo e as frustrações de uma casta.

Como refere Paula Pinto, “Num período que as salas de cinema se enchiam com a exibição de filmes pornográficos, foram estranhamente os homens que deram voz à indignação, conseguindo generalizar a sua afronta contra todas as pacatas intervenções que decorreram nas Caldas da Rainha”<sup>224</sup>.

É pela eficácia em retirar o povo caldense da sua estabilidade, propondo críticas à sua moral e a muitas tradições culturais que o diretor do jornal defendeu os *Encontros*. Além disso, segundo o seu relato, uma das propostas dos organizadores e artistas participantes, era a de deixar para a cidade um espólio significativo de obras que foram ali produzidas por artistas nacionais e internacionais (cada artista participante aceitou deixar ao menos uma das suas obras para a cidade), para a formação, junto ao Museu de José Malhoa, de um Museu Nacional de Arte Moderna, que seria o Museu dos Encontros. Infelizmente, devido ao vandalismo e destruição de muitas obras em consequência da violência que se instaurou no último dia dos *Encontros*, parte desta doação foi perdida, além de que aquelas que permaneceram na cidade por algum tempo, foram posteriormente levadas, diante do “desinteresse local”<sup>225</sup>, sendo que o projeto para um Museu de Arte Moderna nas Caldas da Rainha fracassou.

---

<sup>224</sup> Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 90.

<sup>225</sup> Almeida e Silva, J. L. (2 de agosto de 2002). *Op. Cit.*, p. II.

Na data comemorativa dos 25 anos do *IV Encontro Internacional de Arte*, o jornal *Gazeta das Caldas* ofereceu aos seus leitores uma retrospectiva deste evento e das reações a ele manifestadas à época. Foram recolhidos relatos de pessoas que se envolveram direta ou indirectamente no *IV Encontro*, bem como de alguns espectadores que estiveram presentes. Refere-se, no ano de 2002, que se os *Encontros* tivessem se realizado naquele ano, as reações teriam sido muito diferentes. Isto porque, após 25 anos, foi possível perceber a validade artística e contestatária do evento, que não só despertou os públicos presentes para pensarem sobre a arte, as suas manifestações e o conteúdo das mesmas, como também possibilitou à comunidade artística residente nas Caldas da Rainha (e provavelmente fora dela) ter “novas ideias e novas formas de estar na Arte”, ajudando artistas locais a libertarem-se “de alguns tabus”<sup>226</sup> que ainda permaneciam nos seus trabalhos.

...

A seguir aos *IV Encontros*, Egídio Álvaro e Jaime Isidoro encerram a sua parceria, sendo que a *I Bienal de Cerveira*, em 1978, cuja origem são os *Encontros Internacionais de Arte*, é organizada apenas por Jaime Isidoro. Egídio, por sua vez, se dedicará a outros eventos, que também estendem a outras localidades as experiências propostas pelos *Encontros*.

---

<sup>226</sup> Depoimento de José Correia, que em 2002, era professor de dança na Casa da Cultura e, em 1977, já organizava bailados que apresentavam no Teatro Pinheiro Chagas. In: Narciso, N. (2 de agosto de 2002). *Encontros ajudaram os artistas locais a libertarem-se*. *Gazeta das Caldas*, p. IV.

## II. O contexto sociopolítico e cultural

As revoluções não mudam miraculosamente a face das coisas nem a personalidade dos homens...<sup>227</sup>

Se a nível internacional o contexto social e político fez emergir uma série de movimentos, comunidades e manifestações artísticas que pretendiam de algum modo “fazer-se presente” no mundo, em Portugal não foi diferente. No caso dos *Encontros Internacionais de Arte* e das propostas no âmbito das performances que então se apresentaram, eles se inscrevem num momento de grandes transformações para a sociedade portuguesa, como veremos a seguir.

A década de 1970 em Portugal, começou em 1968. E recomeçou em 1974. Seguiram-se, em poucos anos, dois momentos que suscitaram grandes expectativas, díspares entre si e de proporções diferentes, sendo que a cada um deles seguiu-se também períodos de crise e de frustração.

O período que ficou vulgarmente conhecido por “Marcelismo” (1968-1974) na história portuguesa iniciou-se a 27 de setembro de 1968 com a nomeação de Marcelo Caetano para o cargo de Presidente do Conselho<sup>228</sup>. Se é verdade que nos primeiros anos do seu governo viveram-se dias de acentuada expectativa numa mudança substancial do regime que conduzisse a soluções eficazes, fosse na política interna (Marcelo Caetano apontava indícios de querer fazer uma transição gradual e pacífica de governo, numa abertura política, e por isso esperava-se uma evolução, ainda que

---

<sup>227</sup> Álvaro, E. (1974, setembro). Revolução, Intervenção, Intenção. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 9-10, p 9.

<sup>228</sup> A 26 de setembro de 1968 o então presidente Américo Tomás anuncia a sua decisão de exonerar do cargo de Presidente do Conselho o Dr. António de Oliveira Salazar, o qual encontrava-se num estado de saúde debilitada, vindo a falecer a 27 de julho de 1970. No dia seguinte nomeia Marcelo Caetano, que assume então o cargo de maior importância no país.

gradual, para uma democracia parlamentar<sup>229</sup>) fosse na política externa (expectativas sobre o fim da Guerra Colonial que durava desde 1961 e de propostas de autonomia dos territórios do Ultramar<sup>230</sup>), os anos finais, do governo de Marcelo e do Estado Novo, comprovam uma crescente desaprovação, sobretudo vinda dos militares<sup>231</sup>, a respeito das decisões e ações de Marcelo Caetano. Embora pesassem as deficientes respostas políticas do então Presidente do Conselho quanto à política interna do seu governo, foram as suas decisões nas questões da Guerra Colonial que conduziram a uma forte

---

<sup>229</sup> Rosas, F. (1999). O marcelismo ou a falência da política de transição no Estado Novo. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 15-59, p. 41. Esta questão, entretanto, levanta discordâncias entre os historiadores visto que alguns defendem que Marcelo nunca manifestou explicitamente o objetivo de tal transição. Rita Almeida de Carvalho, por exemplo, à luz dos discursos e entrevistas de Marcelo Caetano, ressalva que nunca houve da parte deste um posicionamento que levasse ao entendimento de uma mudança de regime. Havia sim, segundo a autora, promessas de reformas, mas não de abandono da Constituição de 1933. A mesma autora, entretanto, reitera que Marcelo havia ganho fama de “liberalista” devido às suas posturas em períodos anteriores à sua nomeação. Enquanto ministro da Presidência (1955-1958), propôs diversas medidas que diferiam da ala mais conservadora do regime, “chegando a defender a extinção da censura prévia à imprensa, uma política de desenvolvimento económico acelerado e uma abertura do regime aos países estrangeiros” (p. 194). A autora também refere o posicionamento nada convencional de Marcelo a favor dos estudantes e contra a repressão política ordenada por Salazar às associações e manifestações estudantis de 1962, que conduziram ao pedido de demissão de Marcelo da reitoria da Universidade de Lisboa neste mesmo ano. In: Carvalho, R. A. De (2003). O marcelismo à luz da revisão constitucional de 1971. In: *Anuário Português de Direito Constitucional*. (2003). (Volume 3). Coimbra: Coimbra Editora, pp. 191-276. Com ou sem um discurso que sustentassem tais expectativas, a verdade é que elas existiram, e foram fundamentais para a apreciação dos primeiros anos de governo de Marcelo Caetano como a “Primavera Marcelista”.

<sup>230</sup> As expectativas positivas referentes à questão ultramarina estavam assentes no facto de Marcelo Caetano, enquanto membro do Conselho de Estado, como Ministro do Ultramar (1944-1947) ou Ministro da Presidência (1955-1958), em períodos que antecederam a sua nomeação para presidente do Conselho, havia defendido uma substituição do Estado unitário e centralizado por três estados federados: Portugal, Angola e Moçambique, cada um com o seu próprio Governo, Assembleia Nacional e tribunais. (In: Cervelló, J. S. (2007). El nudo gordiano del régimen: Marcelo Caetano y la cuestión colonial. *Espacio, Tiempo y Forma*, série V, Historia Contemporánea, t.19, pp. 103-113, p. 106-107.). Portanto, tudo indicava que a visão “liberalista” de Marcelo (anteriormente censurada por Salazar e pela ala mais conservadora do regime) iria conduzir a sua política externa no sentido de conceder a autonomia requerida pelos movimentos de libertação em África e ao fim da Guerra Colonial. Quanto a este assunto ver também as declarações do Marechal Costa Gomes para a série televisiva “Crónica do Século” In: RTP. (2000, 17 de Abril). *Crónica do Século (10). O marcelismo e a crise do regime (1969-1974)*. Lisboa, 11’24” - 12’18”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yfut2taV5G0>. Acesso a 6 de maio de 2019.

<sup>231</sup> Note-se que desde o primeiro ano da guerra o descontentamento militar já manifestava-se, sendo o livro “Portugal e o futuro” do general Spínola, que referiremos a seguir, apenas mais uma manifestação entre outras. A 8 de abril de 1961, por exemplo, lia-se no jornal clandestino do Movimento Militar Independente *Tribuna Militar*, o seguinte enunciado: “Pode haver oficiais que ainda o não compreendam, mas Portugal não tem outro caminho senão pôr fim à guerra, que só serve para sacrificar milhares de vidas e abandonar de vez uma política colonial que despreza os mais elementares direitos das populações. (...) A liquidação do actual estatuto colonial acarretará sacrifícios? Sim, para os milionários que tiram milhares de contos de lucros todos os anos das minas e das roças. Mas não para o País. Que as Forças Armadas tomem o único papel patriótico nesta situação: recusar-se a fazer uma guerra injusta e desastrosa”. Citado por Correia, P. P. (1999). Descolonização. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 101-224, p. 161.

politização das Forças Armadas e da sua reunião em torno de ideias de cunho revolucionário que, por fim, conduziram ao emblemático dia 25 de Abril de 1974<sup>232</sup>.

A “Primavera Marcelista”, como ficaram conhecidos os anos iniciais do governo de Marcelo Caetano, faz referência a esta expectativa positiva que a mudança de governo despertou em diversos núcleos da sociedade portuguesa de então. Unida a esta questão, o período de prosperidade económica que Portugal vinha experimentando desde a década de 1960 colaborou para que os primeiros anos de Marcelo confirmassem as esperanças, ao menos aparentemente.

A prosperidade económica do país relacionou-se com a industrialização e terceirização da economia<sup>233</sup> e à sua adesão à EFTA<sup>234</sup> (Associação Europeia de Comércio Livre) em 1960<sup>235</sup>. Esta abertura ao exterior também garantiu uma série de investimentos que proporcionam o desenvolvimento industrial do país em diversos setores<sup>236</sup>. Unido a estes factores, o turismo de massa e os consequentes investimentos na construção civil que aquele desencadeava (juntos foram os sectores mais produtivos da década), formavam uma estrutura económica capaz de garantir um orçamento de Estado equilibrado, mesmo com o grande esforço de guerra que na mesma década também se fará sentir<sup>237</sup>. Entretanto, é digno de nota que este avanço económico e social não seria possível sem a “exportação do desemprego”. Estima-se que por ano, durante a década de 1960, 100.000 portugueses (em 10 anos foram mais de um milhão e

---

<sup>232</sup> Correia, P. P. (1999). *Op. Cit.*, p. 168.

<sup>233</sup> Segundo Barreto foram ambas responsáveis por um êxodo rural significativo, o aumento do PIB (Produto Interno Bruto), a diminuição das taxas de natalidade e mortalidade infantil, exatamente como havia acontecido em outros países europeus. In: Barreto, A. (1996). Três décadas de mudança social. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais Universidade de Lisboa, p. 35.

<sup>234</sup> Além da EFTA, a abertura económica de Portugal ao exterior também se fez notar pela sua adesão à OECE (Organização para a Cooperação Económica Europeia) em 1948 e ao GATT (Acordo Geral de Tarifas e Comércio) em 1961. In: Lopes, J. S. (1996). A economia portuguesa desde 1960. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *Op. Cit.*, pp. 233-364, p. 236.

<sup>235</sup> Barreto, A. (1996). *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>236</sup> “Na têxtil, na metalomecânica, na montagem de veículos, nas máquinas elétricas e electrónicas, na química, na energia, nas telecomunicações e até na agro-alimentar e na ‘fileira’ florestal”. In: Barreto, A. (1996). *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>237</sup> Barreto, A. (1996). *Op. Cit.*, p. 36.

meio de emigrados) deixavam Portugal rumo a outros países europeus, sobretudo França e Alemanha<sup>238</sup>.

Marcelo Caetano, ao assumir a posição de Presidente do Conselho, encontrou uma situação em certa medida favorável na economia portuguesa, o que lhe permitiu algumas reformas importantes para a época como foram a reforma do ensino<sup>239</sup> e a reforma da previdência. A Guerra Colonial, por outro lado, representava uma quantidade significativa das despesas, chegando a consumir cerca de 40% do orçamento de Estado no final do período marcelista<sup>240</sup>, e requeria cada vez mais jovens para assumir às frentes militares, o que gerava uma crescente oposição popular, sobretudo por parte dos estudantes. Era uma balança económica que precisava ser constantemente equilibrada, mas também uma balança político-social, na qual de um lado pesavam as exigências de um progresso e uma liberalização, e por outro, de uma continuidade e conservação.

Marcelo Caetano, embora reapareça na cena política portuguesa de 1968 sustentando uma imagem de liberalista do regime, revelou-se mais conservador do que o esperado. Ele era, afinal, um defensor das políticas que, acima das liberdades individuais, defendia a ordem e a boa moral e portanto, pretendia assegurar as “liberdades maioritárias e essenciais” (a ordem nas ruas, a educação, os postos de trabalho, os salários justos, habitação decente e, no caso do Ultramar, o “território pátrio”), sem que estas fossem colocadas em causa pelo exercício das “outras

---

<sup>238</sup> Telo, A. J. (1999). As relações internacionais da transição. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 225-267, p. 226.

<sup>239</sup> Através do Ministro Veiga Simão, foi proposta e aprovada uma nova Lei de Bases do ensino (Lei nº 5/73 de 25 de Julho de 1973. *Diário do Governo*, nº 173 - I Série), fundamentada no ideal de uma educação mais democrática que institucionalizava a igualdade de oportunidades na educação, propondo a obrigatoriedade de oito anos de frequência escolar, a institucionalização do ensino pré-escolar e o aumento de oportunidades para o ingresso no ensino superior. In: Stoer, S. R. (1983/2008). A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social ou “disfarce humanista”? *Educação, Sociedade e Culturas*, nº26, pp. 17-48; Carreira, H. M. (1999). A educação. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *Op. Cit.*, pp. 423-463.

<sup>240</sup> Rosas, F. (1999). *Op. Cit.*, p. 43.

liberdades”<sup>241</sup> (de expressão, de informação, de agrupamento partidário, de direito de reunião e associação).

É a partir destas perspectivas que se compreendem as decisões de Marcelo em manter a censura, rebatizada de “exame prévio”; ou a de não admitir o sufrágio direto e universal, sob o argumento de que os portugueses, no geral, não estavam devidamente preparados para tomar tais decisões além de serem facilmente manipulados pelas emoções das campanhas eleitorais. As restrições mantinham-se, neste sentido, como forma de protecção à população portuguesa que, naquele momento, não saberia como utilizar a sua liberdade, mantendo, entretanto, um carácter transitório, de aperfeiçoamento e de progresso da sociedade, que caminharia (a passos vagarosos neste regime) para uma maturidade, a qual, enfim, lhe daria capacidade de obter as suas liberdades individuais<sup>242</sup>.

Paulatinamente deteriorava-se toda a esperança depositada numa mudança de regime e de política ultramarina. A reforma constitucional de 1971 foi provavelmente o golpe final a qualquer destas expectativas, dado que, embora o esforço de uma “ala liberal”, não se verificaram significativos avanços quanto às liberdades individuais e manteve-se a eleição do Chefe de Estado através de um colégio eleitoral. Nos artigos referentes aos territórios ultramarinos, ficou decidido que as colónias ganhariam certa autonomia administrativa, podendo até “ser designados por Estados, de acordo com a tradição nacional, quando o progresso do seu meio social e a complexidade da sua administração justifiquem essa qualificação honorífica”<sup>243</sup>. Mas esta dita autonomia estava ainda muito longe das exigências dos movimentos pela libertação em África<sup>244</sup>.

---

<sup>241</sup> Carvalho, R. A. De (2003). *Op. Cit.*, p. 196. A autora elabora o seu parecer sobre o pensamento político de Marcelo Caetano a partir de uma série de discursos proferidos por ele e através de uma entrevista que o político concede a António Alçada Baptista, em 1973, publicada em Baptista, A. A. (1973). *Conversas com Marcelo Caetano*. Lisboa: Moraes Ed.

<sup>242</sup> Carvalho, R. A. De (2003). *Op. Cit.*, p. 197.

<sup>243</sup> *Revisão Constitucional de 1971. Pareceres da Câmara Corporativa*, separata dos vols. XLVII - 1971 - e XLVIII - 1972 - do Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, 1972, p. 178. In: Carvalho, R. A. De (2003). *Op. Cit.*, p. 254.

<sup>244</sup> As províncias, neste âmbito, não poderiam se auto-representar a nível internacional, celebrar acordos ou legislar sobre questões que sejam da ordem do Estado, também não eram responsáveis pela sua defesa nacional ou pela fiscalização da gestão financeira, além de ficarem totalmente dependentes dos financiamentos vindos do Estado português. In: *Revisão Constitucional de 1971. Pareceres da Câmara Corporativa*, separata dos vols. XLVII - 1971 - e XLVIII - 1972 - do Boletim da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, 1972, p. 193. In: Carvalho, R. A. De (2003). *Op. Cit.*, p. 258.



Este foi o golpe auto-infligido por Marcelo Caetano ao regime que tentou equilibrar, sem sucesso, entre as políticas reformistas internas e a sua obstinação numa permanência do Império português no exterior. Nos últimos anos, foram vários os problemas que Marcelo Caetano precisou enfrentar e que decretaram o fim da aclamada “Primavera Marcelista”. Além da revisão constitucional, que para alguns não passou de uma “operação cosmética” resultando em diversos oposicionismos, diariamente haviam paralisações trabalhistas que se estenderam entre 1971 e 1974<sup>245</sup>. Não obstante, as greves que haviam sido descriminalizadas por Marcelo Caetano, passam novamente a ser censuradas e coibidas pela PIDE. Assim também o foram os movimentos estudantis que se organizavam em manifestações anti-guerra e tiveram todas as suas associações encerradas<sup>246</sup>. A hostilidade com que a polícia política passou a refrear qualquer manifestação contra a guerra, fez-se ainda mais notória face os acontecimentos da passagem de ano de 1972<sup>247</sup>, que colocou o governo diante de outros problemas, denegrindo a sua moral e abalando a sua relação com a Igreja Católica<sup>248</sup>.

Se estas já eram situações que fragilizavam o governo de Marcelo Caetano e suscitavam diversas frentes de oposição, a crise do petróleo de 1973 veio a acrescentar um peso maior de dificuldades<sup>249</sup>. Sobreposta à crise económica, uma crise política afetava também a Assembleia Nacional, da qual se afastaram em 1973 dois importantes representantes da “ala liberal” do governo: o Professor Miller Guerra e o Dr. Francisco Sá Carneiro. Não fosse o clima já conturbado do momento, o livro “Portugal e o

---

<sup>245</sup> Fernando Rosas afirma que a partir de 1970 ocorreram diversos levantamentos sociais entre eles, dos médicos, dos bancários, dos caixeiros, dos grupos de administradores da CP (Comboios de Portugal) e da TAP (Transportes Aéreos Portugueses). Só em 1974, nos primeiros 4 meses, foram contabilizadas 73 greves. In: Rosas, F. (1999). *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>246</sup> Rosas, F. (1999). *Op. Cit.*, p. 50.

<sup>247</sup> Ocasão de repressão policial na capela do Rato, onde diversos devotos se reuniram em uma vigília para a paz e para o fim da Guerra Colonial.

<sup>248</sup> Pinto, J. S. (1995). Algumas considerações e evocações sobre os anos finais do salazarismo e a fase Marcelista do regime da Constituição de 1933. In: Medina, J. (Dir.). (1995). *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias. O “Estado Novo” II - Opressão e Resistência*. (Volume XIII). Amadora: Ediclube, pp. 287-315, p. 307.

<sup>249</sup> Há apenas dois dias do levantamento dos “Capitães de Abril”, a 23 de abril de 1974, o Conselho de Ministros reuniu-se para discutir e aprovar um “Programa de Austeridade”, numa tentativa de estabilizar as contas públicas (no início do ano de 1974 a inflação estava próxima dos 30%) e moderar as consequências de uma crise que abalou diversos países europeus nestes anos. In: Pinto, J. S. (1995). *Op. Cit.*, p. 304-305; Reis, A. (1996a). A Revolução de 25 de Abril. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 12-18, p. 14.

Futuro” do então vice-chefe do Estado-Maior das Forças Armadas, o general Spínola, publicado em fevereiro de 1974, constituiu-se em outro fator desestabilizador do regime devido ao seu conteúdo crítico sobre as políticas ultramarinas, que partia agora do lado das Forças Armadas, e, não menos impactante, da parte de um militar recém condecorado com as insígnias da Ordem Militar da Torre e Espada, do Valor, Lealdade e Mérito<sup>250</sup>.

Em vista disso, como refere António Reis:

Sem margem de manobra na questão colonial, com a sua base de apoio política reduzida aos setores mais imobilistas, apesar da persistência de um pequeno núcleo tecnocrático no seio da Acção Nacional Popular, confrontado com a irrupção de uma gravíssima crise económica derivada do súbito aumento dos preços do petróleo no mercado internacional, cujas consequências sociais já se faziam sentir, contestado no seio da própria Igreja Católica e das Forças Armadas, o regime ditatorial estava condenado a cair ao primeiro abanão<sup>251</sup>.

E o “abanão” realizou-se a 25 de Abril de 1974.

E com ele renovam-se as expectativas, porque a grande euforia que se sucedeu à operação “Fim de Regime”, coordenada e realizada pelos “Capitães de Abril”, vinha conjugada com uma grande expectativa sobre o futuro de Portugal.

Conquanto, embora generalizada, esta crescente expectativa num futuro reluzente não conseguia captar o coração de todos. Escreveu o poeta Miguel Torga, em referência às entusiásticas comemorações do dia 1º de maio de 1974 que vivenciou em Coimbra:

Há horas que são de todos. Porque não havia aquela de ser também a minha?  
Mas não. Dentro de mim ressoava apenas uma pergunta: Em que oceano de bom senso iria desaguar aquele delírio? Que oculta e avivada abnegação estaria pronta para guiar no caminho da história a cegueira daquela confiança? A velhice é isto: ou se chora sem motivo, ou os olhos ficam secos de lucidez.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Pinto, J. S. (1995). *Op. Cit.*, p. 309.

<sup>251</sup> Reis, A. (1996a). *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>252</sup> Torga, M. (1977). *Diário*. (Vol. XII). Coimbra: Edição do autor, p. 60. Citado por Ferreira, J. M., Mattoso, J. (Dir.). (1994). *História de Portugal*. (Vol. 8 - Portugal em transe (1974-1985)). Lisboa: Editorial Estampa, p. 35-36.

Miguel Torga parece antever todas as crises políticas, económicas e sociais que se sobrevirão a este período de profundas expectativas, transformando-as diversas vezes em decepções. A euforia dos primeiros dias ocultava a extensão dos problemas herdados do antigo regime, a saber, a guerra, a crise económica e as disputas políticas. Os dias de festa, “os sete dias e as sete noites”, do 25 de Abril ao 1º de maio daquele ano, paulatinamente perdem a vivacidade com o passar dos Governos, tanto Provisórios quanto Constitucionais.

Um pré-anúncio da crise política inicia-se ainda na madrugada do dia 25 para o 26 de Abril, dentro do próprio Movimento das Forças Armadas (MFA)<sup>253</sup>, seguindo ao longo dos anos de transição por diversas disputas entre sub-grupos que se formaram dentro do movimento (spínolistas, kaúlzistas, gonçalvistas<sup>254</sup>, otelistas, moderados, grupo dos Nove). Com as forças partidárias não será diferente, visto que os principais partidos (PCP, PS, PPD, CDS , UDP) não raras vezes constituírem elementos de desestabilização política e social. Como refere António José Telo, “O 25 de Abril desfaz em poucas horas o aparelho central do Estado e cria uma situação de poderes paralelos, com atitudes e políticas diferentes”<sup>255</sup>.

Inicialmente foram as problemáticas em torno da Guerra Colonial e da independência das colónias que colocaram as forças militares e civis em disputa. Se anível popular o protesto de “Nem mais um soldado para as colónias”, animado pelas forças de esquerda e extrema-esquerda<sup>256</sup>, impunham uma solução imediata e definitiva para a guerra, o General Spínola, com algum apoio, seguia empenhado numa solução

---

<sup>253</sup> Embora não envolvido diretamente com o levantamento dos “Capitães de Abril”, o general António de Spínola foi aquele a quem Marcelo Caetano passou o poder, quando percebeu não haver outra solução se não resignar-se diante das ações do MFA. Por esta participação, ínfima, mas significativa, Spínola passou a ser o General saudado pelas multidões e, não obstante, torna-se no primeiro presidente da Junta Nacional de Salvação e do país pós-25 de Abril. Ao assumir esta posição, ainda na noite do 25 de Abril, Spínola contesta o Programa político do MFA no que diz respeito à guerra e à autodeterminação das colónias. Enquanto que na redação original afirmava-se “o claro reconhecimento do direito à autodeterminação”, além do “estabelecimento de medidas julgadas convenientes para um rápido estabelecimento da paz”, a versão ratificada abandonava o seu carácter decisivo e urgente para tornar-se evasiva ao afirmar um compromisso com o “lançamento dos fundamentos de uma política ultramarina que conduza à paz”. In: Pezarat Correia, P. (1996). A descolonização. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 40-73, p. 50.

<sup>254</sup> Grupo de apoiantes do brigadeiro Vasco dos Santos Gonçalves, adepto da via socializante próxima dos ideais defendidos pelo PCP.

<sup>255</sup> Telo, A. J. (1999). *Op. Cit.*, p. 233.

<sup>256</sup> Pezarat Correia, P. (1996). *Op. Cit.*, p. 52.

federalista, que não satisfazia os seus opositores internos, quanto mais externos<sup>257</sup>. Contudo, com pouco apoio popular, o general Spínola viu-se obrigado a aprovar a Lei nº 7/74, de 27 de julho, que reconhecia o direito dos povos à autodeterminação e aceitava a independência dos seus territórios<sup>258</sup>. Este que foi o ponto central das divisões no seio do MFA e do I Governo Provisório, ficava então resolvido<sup>259</sup>.

As divisões ideológicas dentro do próprio MFA, que se dividiam entre os spínolistas e os que defendiam o posicionamento revolucionário da Coordenadora do MFA, são já premonitórias dos conflitos políticos a que esteve sujeita a recém-nascida democracia portuguesa no período do Processo Revolucionário em Curso (PREC).

Se acrescentarmos a esta condicionante o peso representado por décadas de desinformação política, ideológica e cultural da esmagadora maioria da população, que a ausência de prática democrática colocara num estado de quase virgindade cívica, com os consequentes reflexos na fragilidade do tecido político-partidário até então existente e na ingenuidade com que se procede ao seu alargamento, compreenderemos melhor a facilidade e a superficialidade do processo de implantação dos universos ideológicos revolucionários nos seus vários matizes e num curto espaço de tempo. Portugal saía de um mundo de fantasias anacrónicas

---

<sup>257</sup> Os movimentos de libertação em África, por sua vez, estavam resolutos quanto ao fim da guerra: falariam de paz assim que Portugal reconhecesse a sua autonomia e independência.

<sup>258</sup> Reis, A. (1996b). O processo de democratização. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 19 - 39, p. 21-22.

<sup>259</sup> A partir da promulgação da Lei nº 7/74, vários acordos com as colónias africanas colocavam termo à guerra e reconheciam a autodeterminação e a independência das mesmas. A 28 de agosto o “Acordo de Argel” entre Portugal e Guiné Bissau; a 7 de setembro o acordo com a FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique); a 26 de novembro o acordo com o MLSTP (Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe); a 19 de dezembro o acordo com Cabo Verde e a 15 de janeiro de 1975, o acordo com o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) e a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola). Sem visarmos uma simplificação dos processos de descolonização que foram de facto muito complexos e envoltos de agitações, referimos aqui apenas que até ao final de 1975 as colónias africanas acima citadas já haviam declarado oficialmente as suas independências. Nos casos de Goa, Damão e Diu que já haviam sido anexados pela Índia em 1961, recebem o devido reconhecimento pela Lei nº 9/74, de 15 de outubro, através da qual Portugal reconhecia a soberania indiana sobre estes territórios e pelo tratado de amizade de abril de 1975. A China obtém o reconhecimento de certa autonomia do território de Macau em fevereiro de 1976, vindo a total soberania a ser completada em 1999. Em Timor-Leste o processo foi mais complexo devido aos conflitos políticos entre os grupos de libertação e ao interesse demonstrado pela Indonésia em anexar o território de Timor ao seu. Neste período Portugal publica a Lei nº 7/75 de 17 de julho, pela qual reafirmava o direito à autodeterminação e independência de Timor e propunha um processo de transferência de poder com a duração de dois anos. O agravamento da guerra civil, entretanto, conduz à anexação do território de Timor pela Indonésia, apoiada pelos Estados Unidos e pela Austrália, pondo termo às negociações com Portugal e iniciando uma nova luta de libertação com a Indonésia. In: Pezarat Correia, P. (1996). *Op. Cit.*

para cair em novos mundos de fantasia anacrónicas, ainda que de sinal contrário, e que não poderiam deixar de suscitar as mais diversas reacções e resistências.<sup>260</sup>

Foi com a demissão de Spínola, oficializada à 30 de setembro de 1974, em decorrência do fracasso do 28 de setembro<sup>261</sup>, que ficavam resolvidas em parte as primeiras divergências políticas, sobretudo, pondo-se um ponto final na questão do Ultramar com a Lei nº 7/74. Por outro lado, o levantamento da extrema-direita aliada a Spínola e a rápida ação da oposição organizada pelo PCP, são os primeiros sinais de uma fragmentação da opinião pública quanto ao rumo da democracia em Portugal. Será, portanto, “a busca pela alma de Portugal”<sup>262</sup> que definiria os conflitos subsequentes como bem demonstraram os debates em torno da redacção da nova Constituição da República, publicada a 2 de abril de 1976. De um lado aqueles que defendiam uma democracia pluralista e representativa legitimada pelas eleições por sufrágio direto (PS, PPD, CDS e o grupo dos “moderados” do MFA), do outro lado aqueles que defendiam um modelo socialista populista que se legitimava pela via revolucionária (PCP, PRP (Partido Revolucionário do Proletariado), UDP (União Democrática Popular) e boa parte dos militares, entre eles os gonçalvistas e otelistas).

A nível económico, o termo “socialismo” ao qual o programa do MFA se referia sem grandes explicações, suscitou interpretações ambíguas por parte dos partidos sendo este o ponto central das suas divergências. Como refere António Sousa Franco, para alguns o projeto de desenvolvimento económico a que o MFA se referia no seu programa significava a modernização das estruturas económicas e a sua liberalização, numa aposta nos setores empresariais para o crescimento económico. Para outros, entretanto, o desenvolvimento requeria a melhoria das condições de vida das

---

<sup>260</sup> Reis, A. (1996a). *Op. Cit.* p. 18.

<sup>261</sup> Convocada por partidos da extrema-direita (PP/MFP, PDC PL) e em consonância com os ideais de Spínola, uma manifestação da denominada “maioria silenciosa” pretende gerar um ambiente caótico, afim de que o general Spínola obtivesse a oportunidade de declarar Estado de Sítio, adquirindo assim plenos poderes. Diante do fracasso da operação, Spínola demite-se a 30 de setembro de 1974 do cargo de Presidente. In: Reis, A. (1996b). *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>262</sup> Segundo Telo, depois do 25 de Abril haviam quatro vias distintas que o país poderia seguir a nível político: “uma democracia representativa pluralista do tipo da Europa do Ocidente, uma ditadura comunista do tipo soviético, um regime autoritário de direita, mais ou menos próximo da democracia, e um regime de democracia “populista” ou terceiro-mundista”. A luta “pela alma de Portugal”, como coloca Telo, se desenvolve entre setembro de 1974 a novembro de 1975, com a vitória da via da democracia pluralista e representativa, que recebia apoios discretos de alguns serviços europeus, sobretudo ingleses e da Alemanha Ocidental. In: Telo, A. J. (1999). *Op. Cit.*, p. 247, 259.

populações, suprimindo as suas necessidades básicas, centralizando a sua ação nos trabalhadores e num maior controle Estatal sobre as empresas e os setores financeiros<sup>263</sup>.

As questões a nível económico são extremamente importantes nesta conjuntura política pós-Revolução dado a factores externos e internos que geravam uma crise financeira bastante grave. No âmbito externo foram a crise do petróleo (que assolou toda a Europa nos anos de 1973 e 1974 (e novamente em 1979) e da qual estes países só vieram a se recuperar em finais da década de 1980<sup>264</sup>), e os processos de descolonização<sup>265</sup> que desequilibravam a economia portuguesa. Internamente, os movimentos grevistas, ligados às manifestações trabalhistas no pós-Revolução impuseram a um novo governo sedento por atender às suas necessidades, aumentos salariais, demarcação do salário mínimo, saneamentos na administração das empresas<sup>266</sup> e algumas nacionalizações<sup>267</sup>.

Os anos logo a seguir ao 25 de Abril, portanto, apresentavam enormes desafios aos seus governantes: garantir aos trabalhadores o cumprimento das exigências que

---

<sup>263</sup> Sousa Franco, A. L. (1996a). A experiência Revolucionária (1974-1975). In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Op. Cit.*, pp. 176- 205.

<sup>264</sup> A crise que fez o preço do petróleo disparar, encareceu as relações comerciais internacionais, o que em Portugal se fez sentir pela desestabilização dos valores de importação em relação aos de exportação. Na Europa a baixa do PIB (de uma média de 4,7% para 2,3%) e o aumento da inflação (de uma média geral de 5% para até 15%) foi generalizada, não sendo diferente em Portugal (onde o PIB baixou de 6,9% para 2,5%). Em consequência, o aumento do desemprego e os baixos níveis de emigração dos portugueses (que na década passada haviam garantido certo equilíbrio na taxa de desemprego), deixaram o país em situação crítica, sendo que, entre 1974 e 1985 foram necessários dois acordos de estabilização com o Fundo Monetário Internacional (FMI). In: Lopes, J. S. (1996). *Op. Cit.*, p. 239.

<sup>265</sup> A descolonização gerou a baixa das exportações para as antigas colónias, de 15% para menos da metade nos anos seguintes, mas também, em decorrência dos processos de independência dos territórios ultramarinos, cerca de 600.000 pessoas retornaram destes territórios para Portugal, o que significou um aumento de 7% da população nacional entre os anos de 1975 e 1976. A chegada dos emigrados fez aumentar a taxa de desemprego e também a dos gastos do Estado-Providência para garantir o sustento de diversos portugueses através da segurança social que se expandiu enormemente após o 25 de Abril. In: Lopes, J. S. (1996). *Op. Cit.*, p. 240.

<sup>266</sup> Logo nos primeiros meses, entre maio e setembro de 1974, uma série de Decretos-Lei é aprovada, entre eles, o Decreto-Lei nº 217/74, de 27 de maio, pelo qual se fixavam, entre outras medidas, o salário mínimo em três mil e trezentos contos e o aumento do abono família e das pensões por invalidez e velhice. In: Lei nº 217/74 de 27 de maio de 1974. *Diário do Governo, nº 123/1974 - I Série*. Quanto ao saneamento empresarial, o Decreto-Lei nº 660/74, de 25 de novembro, concedeu ao Estado o poder de intervenção nas empresas privadas. In: Lei nº 660/74 de 25 de novembro de 1974. *Diário do Governo, nº 274/1974 - I Série*.

<sup>267</sup> As primeiras nacionalizações ocorreram no Banco de Angola (DL nº 450/74, de 13 de setembro), no Banco Nacional Ultramarino (DL nº 451/74, de 13 de setembro), no Banco de Portugal (DL nº 452/74, de 13 de setembro) e na Companhia das Águas de Lisboa (DL nº 553/74 de 30 de outubro).

faziam, dentro de um programa que visava a socialização da economia e a diminuição das desigualdades sociais, ao mesmo tempo em que precisavam garantir a permanência das empresas e dos postos de trabalho, a produtividade e as relações comerciais internas e externas. Nesta balança, de um lado pesavam as despesas de um Estado-Providência que se queria auxiliador das camadas mais populares e, do outro, a necessidade de enfrentar uma crise económica que requeria a diminuição das despesas estatais e uma estabilização do comércio que dependia fortemente da produtividade e da permanência das empresas existentes.

Destas divergências surgiram disputas políticas que tornaram o período algo caótico. Neste sentido demarcam-se no ano de 1975 os dias 11 de março e 25 de novembro, datas limítrofes do conhecido “verão quente” dado a insurgência de grupos contrários à via da socialização ou da democracia pluralista que se insurgia como o modelo preponderante a se fixar no país. Ademais, é em resposta a estes levantamentos que importantes decisões são tomadas a nível político, económico e social no país, muitas vezes sem a reflexão necessária.

Após o 11 de março<sup>268</sup>, o MFA decide institucionalizar-se, criando o Conselho da Revolução (CR) e legitimando também a Assembleia do MFA, a qual estaria sujeito o CR, com o intuito de garantir o bom andamento do processo de democratização<sup>269</sup>, de forma a que o poder militar passe a estar sobre o poder político. Na ordem político-económica, procederam-se as nacionalizações<sup>270</sup>, a Reforma Agrária<sup>271</sup>, o alargamento

---

<sup>268</sup> Os desentendimentos políticos instalam-se primeiramente nos debates acerca da unicidade sindical, sendo uma vitória para o Partido Comunista a aprovação da Intersindical Nacional a 30 de abril de 1975. As disputas partidárias neste âmbito criam o caos necessário para a associação de alguns grupos de extrema-direita (spinolista, kaulzista e o ELP - Exército de Libertação de Portugal) a fim de intentarem um golpe de Estado. Ao tomar conhecimento destas intenções, o MFA lança boatos sobre uma investida violenta por parte dos comunistas a decorrer na Páscoa (que ficou conhecida como “matança da Páscoa”), o que levou os grupos acima referidos a se precipitarem nos seus projetos, com pouca capacidade bélica e um plano pouco estudado, transformando as investidas do dia 11 de março de 1975 num fracasso para Spínola e para os demais envolvidos. Reis, A. (1996b). *Op. Cit.*, p. 28.

<sup>269</sup> Rezola, M. I. (2006). *Os militares na Revolução da Abril. O Conselho da Revolução e a transição para a democracia em Portugal*. Lisboa: Campo da Comunicação, p. 133-135.

<sup>270</sup> Após o 11 de março seguem-se as nacionalizações dos bancos, das companhias de seguros, em empresas dos sectores básicos da economia (indústria, transportes, comunicações). In: Sousa Franco, A. L. (1996). *Op. Cit.*, p. 196-197.

<sup>271</sup> Iniciada pelo Decreto-Lei nº 203-C/75, de 15 de abril, pelo qual se propunham “como medida económica de emergência”, entre outras, a nacionalização e expropriação de terras, a criação de crédito agrícola e a criação de associações de trabalhadores rurais. O Decreto-Lei nº 406/75, de 29 de julho, definiram, então, as condições para as expropriações e nacionalizações de terras.

da Segurança Social<sup>272</sup>, e o Pacto MFA-Partidos de 11 de abril de 1975, com o qual se acordava entre todos os partidos na corrida eleitoral para a Assembleia Constituinte a defesa do pluralismo político e da via socializante da economia. Como refere Maria Inácia Rezola, neste momento “o processo revolucionário dava um salto qualitativo gigantesco, não só pela sobreposição do poder político ao económico, mas também pela inflexão à esquerda que estas medidas representavam”<sup>273</sup>.

Esta “inflexão à esquerda” sustentava-se muito mais sobre os ideais comunistas do que socialistas e, por isso, a vitória do PS na eleições para a Assembleia Constituinte, realizada a 25 de abril de 1975, registam-se como fonte de maiores desentendimentos. Somam-se a este clima conflituoso o “caso República”<sup>274</sup>, seguido do “caso Renascença”<sup>275</sup>, que evidenciaram a divisão ideológica dentro do CR, e também a fragilidade dos Governos Provisórios, até então instituídos por uma lógica interpartidária. Como desfecho surgem os pedidos de demissão do Governo tanto do PS quanto do PPD (cessaram as suas atividades no IV Governo Provisório, ficam de fora do V Governo e retomam atividades no VI Governo), mas também se insurge uma luta anticomunista liderada pelo PS, PPD e pela Igreja, que exigiam a demissão do então primeiro-ministro Vasco Gonçalves (ocupou o cargo do II ao V Governo Provisório),

---

<sup>272</sup> Criação do subsídio de desemprego (DL n° 169-D/75, de 31 de março), o subsídio de Natal passa a abranger pensionistas (DL n° 724/74, de 18 de dezembro), estipulação do número de dias de férias e a sua remuneração (DL n° 292/75, de 16 de junho), proibição da demissão sem justa causa (DL n° 372-A/75, de 16 de julho). Além disso regulamentou-se os horários de trabalho e criminalizou-se as discriminações com base no sexo. In: Lopes, J. S. (1998). Portugal e a transição para a democracia: que modelo económico? In: Rosas, F. (Org.). (1998). *Portugal e a transição para a Democracia (1974-1976)*. (I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa, 23 a 28 de novembro de 1998). Lisboa: Edições Colibri, Fundação Mário Soares e Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, pp. 171-184, p. 176-177.

<sup>273</sup> Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 153.

<sup>274</sup> Em 19 de maio de 1975, a Comissão Coordenadora de Trabalho do *República* afastou das suas funções o seu diretor Paulo Rego sob a acusação deste ter transformado o jornal em “órgão oficioso do PS”. Em resposta, o PS condena o ato de violação do direito à livre expressão e de liberdade da Imprensa, acusando o PCP de estar por trás desta manobra. Em decorrência do ocorrido as instalações são seladas, mas os conflitos não cessam. A situação conflituosa manteve-se durante todo o “verão quente” de 1975. In: Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 214-221.

<sup>275</sup> A rádio católica enfrentava desde o 25 de Abril diversos problemas que colocavam em choque a sua administração e os trabalhadores, resultando em vários conflitos e greves. Em causa estava a liberdade de expressão requerida pelos funcionários que chegaram a intervir ao implementar uma autogestão da rádio em maio de 1974, anulada por uma intervenção do exército no local. A falta de entendimento entre o Conselho de Gerência e a Comissão dos Trabalhadores, com a intervenção do Estado em algumas vezes, leva a Igreja a se retirar da rádio em finais de maio de 1975, mas não sem demonstrar a sua indignação para com a ineficácia do Governo em preservar os direitos de liberdade de imprensa. O PS, rapidamente declara o seu apoio à Igreja, e agrega mais um aliado na luta anticomunista. In: Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 290-292.



acusado de estar comprometido com uma via de democracia populista e aliado ao PCP. Nesta ocasião, diversas sedes do PCP e de partidos da extrema-esquerda são saqueadas e vandalizadas no Norte e Centro do país, originadas do sentimento anticomunista vigorosamente difundido pelo PS, PPD e pela Igreja<sup>276</sup>.

Diego Palacios Cerezales, circunscreve este período de violentas ações anticomunistas entre a saída do PS do IV Governo Provisório, seguida pelo PPD, e a volta de ambos para a composição do VI Governo. Neste sentido, Cerezales evidencia o facto de que o vandalismo e brutalidade contra os comunistas “começou quando se tornou evidente que o MFA não pretendia submeter a formação do governo aos resultados das eleições para a Assembleia Constituinte de Abril de 1975”<sup>277</sup> e veio a terminar quando o VI Governo legitimou através da sua composição a vontade do povo manifesta nas urnas. O autor, entretanto, não deixa de observar que desde as eleições para a Assembleia Constituinte que a estratégia política mais utilizada tanto pelo PS quanto pelo PPD era o anticomunismo, sendo que o antagonismo político entre os partidos deixou de ser o fascismo/antifascismo para se converter em comunismo/anticomunismo<sup>278</sup>.

Na Assembleia Constituinte, inaugurada a 2 de junho de 1975, os debates para a redação da nova Constituição evidenciavam ainda mais as rupturas, sendo que os partidos só concordavam unanimemente com um sistema de governo semi-presidencialista. Não haviam entendimentos quanto ao tipo de Estado que se defenderia no texto constitucional<sup>279</sup> ou quanto ao lugar dos militares na conjuntura política<sup>280</sup>. Em

---

<sup>276</sup> Cerezales, D. P. (2003). Um caso de violência política: o “Verão quente” de 1975. *Análise Social*, vol. XXXVII (165), pp. 1127-1157, p. 1137.

<sup>277</sup> Ibidem, p. 1134.

<sup>278</sup> Ibidem, p. 1135

<sup>279</sup> O PCP, ligado à ideia da implementação do socialismo e de institucionalização da revolução, defendia o Estado Democrático Revolucionário que acabaria com os monopólios e latifúndios e dividiria o poder entre “povo, Estado e as instituições revolucionárias”, enquanto que PS, PPD e CDS “visavam institucionalizar a Democracia e o Estado de Direito”. In: Amaral, D. F. (1998). O papel da Assembleia Constituinte em 1975-76. Rosas, F. (Org.).(1998). *Portugal e a transição para a Democracia (1974-1976)*. (I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa, 23 a 28 de novembro de 1998). Lisboa: Edições Colibri, Fundação Mário Soares e Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, pp. 211-216, p. 212.

<sup>280</sup> O PCP defendia a institucionalização do MFA, enquanto o PS defendia apenas a existência do CR e durante o tempo restrito de transição (1976-1982). Por sua vez PPD e CDS não defendiam nenhum tipo de participação do MFA. In: In: Amaral, D. F. (1998). *Op. Cit.*, p. 212.

relação ao sistema económico PCP, PS e PPD apontavam todos para o socialismo, embora em graus diferentes de intervenção estatal, ficando apenas o CDS na defesa de uma economia social de mercado<sup>281</sup>.

Internacionalmente a crise política em Portugal era acompanhada com preocupação, visto que após o “caso do *República*” a comunidade internacional temia um avanço do comunismo. Durante a Conferência de Segurança e Cooperação Europeia, em agosto de 1975, o presidente Costa Gomes revelou ter sido pressionado pelo chanceler alemão Helmut Schmidt e pelo primeiro-ministro inglês Harold Wilson a “manter a ordem interna”. Através deste encontro, ambos os chefes de governo deixavam claro que sem uma definição dos caminhos da Revolução em Portugal para uma social-democracia não haveria a cooperação pretendidas nos campos económicos e financeiros<sup>282</sup>. Tal ultimato redobrou as preocupações, visto que Portugal contava com o apoio externo para lidar com as dificuldades provenientes da crise económica.

A forte oposição a Vasco Gonçalves e a estruturas a ele conectadas, como a CODICE (Comissão Dinamizadora Central), bem como a Otelo de Saraiva, ambos ligados a partidos de esquerda e extrema-esquerda, unida às pressões internacionais, força o CR a tomar iniciativas “purgativas” afastando Vasco Gonçalves do governo e Otelo da liderança da Região Militar de Lisboa (RML).

A “normalização” depois deste período caótico só foi possível após o 25 de novembro<sup>283</sup>, com a derrota final das forças da extrema-esquerda. Após o “verão quente” e os episódios de novembro o CR passa a tomar decisões importantes para o processo de transição de poder às forças civis. Rezola destaca as seguintes:

o desmantelamento das estruturas revolucionárias e o controlo dos elementos revolucionários; a recomposição das chefias militares; a contenção da extrema-

---

<sup>281</sup> Amaral, D. F. (1998). *Op. Cit.*, p. 213-216.

<sup>282</sup> Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 337.

<sup>283</sup> Ao saber-se da notícia oficial do afastamento de Otelo da RML e da nomeação de Vasco Lourenço para o seu lugar, alguns paraquedistas da Força Aérea decidiram opor-se à situação e colocam em marcha um plano “que visava a neutralização dos meios aéreos e o controlo das comunicações das Força Aérea”. O presidente Costa Gomes, em vista deste anúncio de golpe, declara estado de sítio na região de Lisboa, conseguindo normalizar a situação a 28 de novembro. Normalizada, mas não esclarecida as investidas daquele dia, até à atualidade permanecem sem resposta as questões sobre a articulação e liderança desta insurreição. In: Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 481, 485-495.

direita; a renegociação da Plataforma de Acordo Constitucional; a criação das condições para a realização das eleições legislativas e presidenciais, etc.<sup>284</sup>

Segundo a mesma autora, serão a aprovação da Constituição, bem como a realização das eleições e a tomada de posse do primeiro presidente eleito por sufrágio universal, o oficial Ramalho Eanes, os principais eventos que conduzem o país para a “normalização” democrática<sup>285</sup>.

Como podemos notar, as decisões e atitudes dos partidos estavam condicionadas às suas perspectivas sobre o melhor rumo a tomar pelo país, como se podia prever. António Telo avalia esta atitude da seguinte forma: “as principais forças políticas já criadas ou em formação pouco se preocupam com a política externa nos primeiros tempos, pois a sua prioridade vai para a consolidação da organização própria num ambiente de vazio de poder. (...) Se desenvolvem diplomacias paralelas com os fins mais díspares: umas têm preocupações nacionais e nesta fase centram-se no problema de solução das guerras de África; outras visam somente defender os interesses das instituições que as promovem e têm como principal objectivo a angariação de fundos e apoios para a sua consolidação e crescimento”<sup>286</sup>.

As rivalidades e confrontos que daí surgiam não permitiram uma correcta avaliação da conjuntura sociopolítica e cultural da sociedade que se empenhavam por representar. As tensões criadas entre os partidos impediram muitas vezes de se traçarem planos concretos para a sociedade e economia portuguesas, que sofriam os reveses de uma classe política demasiadamente preocupada em defender seus programas e pouco capazes de contornar as diferenças para debaterem e decidirem o futuro do país. Na guerra pela ascensão ao poder político abundaram acusações, ora de um extremismo à esquerda, ora de um extremismo à direita. E no meio do bombardeamento de discursos e incriminações, padecia uma sociedade desejosa de ver concretizado o tão sonhado sonho da democracia, da liberdade e da prosperidade nacional. Esperançosamente aguardaram, penosamente vieram a descobrir que o seu “D. Sebastião” não apareceria.

---

<sup>284</sup> Rezola, M. I. (2006). *Op. Cit.*, p. 514.

<sup>285</sup> Ibidem, p. 514.

<sup>286</sup> Telo, A. J. (1999). *Op. Cit.*, p. 234.

Após as eleições de 1976, para Assembleia da República da qual saiu vencedor novamente o PS, garantindo a Mário Soares a liderança do I Governo Constitucional, a instabilidade persistia devido à incapacidade do novo governo em decidir entre a via revolucionária que continuaria os processos de melhoria das condições de vida das camadas mais populares, ou se optava pela via contrária, da austeridade e dos cortes orçamentais a fim de contornar os reveses que a crise internacional impunha<sup>287</sup>. Embora entendido como um período de estabilização democrática, os anos entre 1976 e 1982 serão de constantes transformações e disputas políticas<sup>288</sup>, tal como os anos de transição (1974-1975).

A década de 1970, portanto, começa e termina em clima de instabilidade política, havendo poucos momentos em que não fosse desta maneira. Se, por um lado se constata melhorias significativas na sociedade portuguesa pós-Revolução, (como o alargamento e estabilização da segurança social, a criação do sistema de saúde único, melhorias das infra-estruturas, eletrificação de diversas aldeias, maior cobertura de

---

<sup>287</sup> Reis, A. (1996c). O poder central. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 74-89, p. 76. Note-se que a austeridade acabou por ser a via selecionada. Em vistas de responderem rapidamente aos problemas económicos que se agravavam cada vez mais e que já haviam acabado com as reservas do Estado em finais de 1975, o VI governo provisório e o I Governo Constitucional levaram a diante uma série de medidas para contornar a crise. Entre elas, impuseram limites às subidas salariais, liberalizaram ou aumentaram os preços de produtos que estavam congelados pelo Estado, devolveram a administração de algumas empresas a antigos donos e fizeram o mesmo no espaço rural, onde antigos proprietários recuperaram as suas terras, além de aumentarem as sobretaxas sobre a importação. Estas e outras medidas conseguiram a princípio a recuperação dos investimentos dos empresários e um subsequente aumento da produtividade e do PIB, entretanto a inflação chegou a 20%, verificaram-se significativas baixas salariais e, portanto, as recentes conquistas sociais que garantiram melhorias na vida dos portugueses eram, pouco a pouco, suplantadas pela instabilidade económica da época. Em 1977, as medidas acabaram por ser mais severas, com restrições e aumento de taxas de juros dos créditos e diversos cortes orçamentais, sendo que neste ano foram aplicados dois planos de austeridade, o primeiro apresentado em 25 de fevereiro de 1977 e o segundo em 29 de agosto de 1977. In: Lopes, J. S. (1996). *Op. Cit.*, p. 241-242.

<sup>288</sup> A 7 de dezembro de 1977, devido à falta de apoio na Assembleia, o governo de Mário Soares cai. Uma coligação PS-CDS possibilita ao II Governo Constitucional a permanência de Soares como primeiro-ministro. Entretanto, em Julho de 1978, o Presidente Eanes exonera-o de tal cargo e institui um III Governo Constitucional liderado por Carlos Nobre da Costa. Eanes demonstra assim que, embora a via eleitoral estivesse constitucionalizada, os militares não permitiriam “um excessivo poder dos partidos políticos” e que ele mesmo defendia um intervencionismo sempre que necessário. Não foi sem uma feroz oposição do PS, CDS e PCP que Eanes e o III Governo conseguiram se manter, vindo a desfazer-se três meses depois através dos votos coligados dos três partidos acima. A vida útil do IV Governo Constitucional também não foi longa, inicia em 25 de outubro de 1977 com a nomeação de Mota Pinto para primeiro-ministro, e termina a 7 de junho de 1979, quando Eanes aceita o pedido de demissão daquele. A 14 de agosto Eanes empossa o V Governo Constitucional liderado por Lourdes Pintasilgo e em 11 de setembro do mesmo ano dissolve a Assembleia e marca novas eleições intercalares para o dia 2 de dezembro. Nesta ocasião a vitória é da Aliança Democrática (AD, formada pelo PSD, CDS e PPM), com 45% dos votos, o que significava uma representatividade de 128 deputados dos 200 que compõem a Assembleia. O PS garantiu 74 deputados e o PCP 47 deputados. A AD também vencerá as eleições de outubro de 1980, garantindo a sua permanência até 1983, quando o PS volta a assumir o governo. In: Reis, A. (1996c). *Op. Cit.*, p. 77-81.

residências no abastecimento de água e de saneamento básico, liberdade sindical, estipulação de salário mínimo, alargamento do tempo de férias, redução do horário de trabalho, etc.), por outro, não muito tempo depois, a necessidade de equilíbrio económico desencadeou altas taxas de inflação que suplantaram os aumentos salariais<sup>289</sup> e a qualidade de vida da população, além de aumentarem o desemprego<sup>290</sup> e a dívida externa<sup>291</sup>. Infelizmente, numa tentativa de rapidamente acabar com as desigualdades sociais do país, a falta de um planeamento económico melhor estruturado levou a que as significativas melhorias sociais do período entre 1974 e 1975 não permanecessem por muito tempo, como refere José da Silva Lopes, segundo o qual “iniciado logo em 1976, o novo processo de alargamento dessas desigualdades não mais deixou de progredir ao longo das duas décadas seguintes”<sup>292</sup>. E, em vista do que previa o programa do MFA e do I Governo Provisório, a via socializante foi paulatinamente abandonada.

Em vez de se ter conseguido o desenvolvimento mais rápido da economia, passou-se a uma fase de crescimento da produção mais lento e mais instável. E, em vez de se ter reduzido a dependência em relação ao exterior, a economia passou a estar muito mais interligada com as da CE e as dos restantes países da Europa Ocidental. Em vez de se ter implantado a reforma agrária, as terras das unidades colectivas de produção acabaram por ser devolvidas aos antigos proprietários. Em vez de se ter desenvolvido um setor empresarial do Estado com capacidade para dinamizar o resto do sector produtivo, entrou-se no final dos anos 80 num processo de reprivatizações que atingiu mesmo as empresas sob comando estatal dos tempos do Estado Novo. Em vez de se ter conseguido maior equidade na distribuição dos rendimentos, o que se verificou foi o restabelecimento e mesmo o progressivo alargamento das desigualdades que vinham de trás.<sup>293</sup>

As críticas sobre a falta de um planeamento económico coerente neste período multiplicam-se. José Medeiros Ferreira, ao fazer a sua análise sobre o processo de nacionalizações do período pré-constitucional, refere que havia uma “alta percentagem

---

<sup>289</sup> Em 1977 há uma baixa de 9% nos salários reais. In: Sousa Franco, A. L. (1996b). *O tempo crítico (1976-1985)*. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 206-257, p. 212.

<sup>290</sup> Sousa Franco, A. L. (1996b). *Op. Cit.*, p. 214.

<sup>291</sup> Com um aumento de 53% entre 1976 e 1977, atingindo o valor de 4427 milhões de dólares neste último ano. In: Sousa Franco, A. L. (1996b). *Op. Cit.*, p. 212-213.

<sup>292</sup> Lopes, J. S. (1996). *Op. Cit.*, p. 240.

<sup>293</sup> Ibidem, p. 241.

de empirismo e circunstancialismo nas decisões económicas”<sup>294</sup>. Não é diferente da apreciação geral de J. S. Lopes sobre as decisões económicas no período pós-Revolução, sobre as quais refere que eram “projectos irrealistas, inconsistentes e insustentáveis na prática”<sup>295</sup>. Não obstante, Lopes ressalva que, embora a apreciação económica após algumas décadas seja negativa em muitos sentidos, é inegável que, tendo em conta a conjuntura internacional, Portugal apresentou avanços significativos e, o seu “fracasso” económico em alguns sentidos, não ficou muito distante dos “fracassos” de toda uma Europa que naquele período se debatia no enfrentamento de uma profunda crise económica. Além disso, embora conturbado o período e rapidamente frustradas as expectativas que estavam na sua origem, a garantia das liberdades, a instauração de um regime democrático com uma nova Constituição são as grandes conquistas destes anos que não devem ficar esquecidas no emaranhado de situações e decisões que se apresentaram na década de 1970 à sociedade portuguesa.

## **II.1 A Cultura e as Artes - entre rupturas e continuidades**

No âmbito da cultura e das artes, o período Marcelista e revolucionário, embora conturbados não impediu ou inibiu a criatividade e a produtividade.

A “política do espírito”<sup>296</sup> já não conseguia manter a juventude portuguesa alheia aos problemas no Ultramar, bem como aos processos de modernização cultural dos seus países vizinhos. Assumia, portanto, neste período uma postura subversiva em oposição à censura e ao retardamento intelectual e cultural no qual se mantinha a sociedade. Consta que à época a censura já tinha dificuldades em controlar os biquínis no litoral, e as pílulas anticoncepcionais já se vendiam abertamente nas farmácias. Além disso, as

---

<sup>294</sup> Ferreira, J. M., Mattoso, J. (Dir.). (1994). *Op. Cit.*, p. 114.

<sup>295</sup> Lopes, J. S. (1996). *Op. Cit.*, p. 241.

<sup>296</sup> Máxima pela qual ficaram conhecidas as políticas culturais do Estado Novo, cujo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI) foi o principal órgão governamental, responsável “por veicular a ideologia do regime e [por] uniformizar o conhecimento da realidade nacional”. Maria Lourdes de Lima dos Santos, identificava enquanto valores tradicionais deste período a fé cristã, o antiliberalismo, o anticomunismo, o anti-individualismo, o integralismo lusitano, o nacionalismo imperialista, e as “unidades orgânicas naturais”, como a família patriarcal. A esfera cultural ficava então resumida (e restrita) aquilo que ficou conhecido pelo slogan do Estado Novo: “Deus, pátria, família”. In: Santos, M. L. L. (1998). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, p. 61-62.

mulheres requeriam o reconhecimento dos seus postos de trabalho, e os mais ricos davam festas extravagantes com personalidades estrangeiras onde imperavam uma luxúria e ostentação nada dignas do “espírito salazarista”<sup>297</sup>. As modificações substanciais nos comportamentos e nas artes são prova de que na década de 1960 uma revolução já estava em curso, ao menos no âmbito cultural.

Como refere António Sousa Ribeiro, o campo da cultura no período Marcelista, passou por um “alargamento” que se processou “através dos discursos da indústria da cultura” e também de massificação cultural, o que, para o autor, encontra origem nos projetos de modernização económica com a subsequente aproximação da CEE (Comunidade Económica Europeia) no governo de Marcelo Caetano que impuseram o “peso da penetração e da dependência estrangeira também neste domínio [cultural], a importância crescente dos meios de produção de simulacros e ficções para o conjunto dos discursos públicos, a liquidação das fontes de experiência individual e comunitária, suportes de uma cultura popular em desagregação”<sup>298</sup>.

No campo artístico a década de 1960 inaugura já com um fluxo migratório de artistas que se unem aos milhares de portugueses emigrantes. As bolsas concedidas pela FCG (Fundação Calouste Gulbenkian) foram uma das motivadoras desta prática, que levou alguns artistas portugueses a se estabelecerem em outras cidades europeias, escapando à opressão, ao silenciamento e ao isolamento em que a arte portuguesa se viu remetida no contexto do regime autoritário. Segundo Isabel Nogueira, foram o contacto com o exterior, tanto dos artistas emigrados, quanto dos críticos que visitavam outros países e mostras internacionais, além de terem acesso a periódicos especializados, contributos importantes para que a década de 1960 nas artes plásticas portuguesa apresentasse as suas rupturas e fragmentações<sup>299</sup>. Não é sem importância o fato de que António Rodrigues, ao introduzir os artistas e as obras que compunham a exposição de

---

<sup>297</sup> Mónica, M. F. (1996). A evolução dos costumes em Portugal, 1960-1995. In: Barreto, A. (Org.). *Op. Cit.*, pp. 215-231, p. 225.

<sup>298</sup> Ribeiro, A. S. (1986, fevereiro). O povo e o público. Reflexões sobre a cultura em Portugal no pós-25 de Abril. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, pp. 11-26, p. 22.

<sup>299</sup> Nogueira, I. (2015). *Artes Plásticas e crítica de arte em Portugal*. (2ª Edição). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 20

perspectiva da arte portuguesa da década em questão<sup>300</sup>, realizada em 1994 no Palácio Galveias, reiterasse que uma significativa parte da produção artística que então se apresentava fora criada em território internacional. Paula Rego, René Bertholo, Lourdes Castro, José Escada, Costa Pinheiro, Jorge Martins, António Sena e Ruy Leitão, são alguns exemplos de artistas da década da “expatriação da arte portuguesa”, que lhe assegurava um lugar outro onde se poderia “pensar a arte no lugar mundial da arte”<sup>301</sup>.

João Pinharanda, por sua vez, denominou a década de 1960 de “a década plural”, na qual “verifica-se uma pulverização de nomes e tendências, de ações e agentes” qualificando-a de “a década mais prolífera, e das mais importantes, no decurso do século”<sup>302</sup>. Para o autor, somado às emigrações de artistas para outros países da Europa, constavam outros factores que igualmente contribuíram para a integração na arte portuguesa das inovações artísticas responsáveis pela pluralidade que se revelou à época. Eram estes factores de ordem “socioprofissional (através da conquista, pelos modernos, da SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes), na década de 1960), comercial (através da abertura de galerias de Lisboa - galeria de Março, galeria Pórtico, galeria Diário de Notícias - e depois, Porto - Galeria Alvarez-), e institucional privada (através do início das atividades da Fundação Calouste Gulbenkian - FCG-; ou através das bolsas artísticas internacionais)”<sup>303</sup>. Em finais da década, a “primavera Marcelista” significou um avanço a nível do mercado de arte que nunca antes tivera sido tão eficiente no país como neste período, embora pouco refletido e, por isso, “com graves consequências futuras”<sup>304</sup>.

Na apreciação deste período (1965-1974), Egídio Álvaro revela algumas consternações, embora perceba uma época prolífica, plural nos termos de Pinharanda, a qual associa uma

---

<sup>300</sup> *Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Catálogo de Exposição, Palácio Galveias, Lisboa, 1994.

<sup>301</sup> Rodrigues, A. (1994). Anos de ruptura. In: *Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Catálogo de Exposição, Palácio Galveias, Lisboa, 1994, s/p.

<sup>302</sup> Pinharanda, J. (2005). A arte Portuguesa no século XX. In: Pinto, A. C. (Org.). (2005). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 260, 262.

<sup>303</sup> Ibidem, p. 260

<sup>304</sup> Ibidem, p. 264.



multiplicação das galerias, da exposições e das tendências; proliferação das publicações, catálogos e páginas de críticas nos jornais; aparecimento de uma plêiade de novos artistas motivados positivamente pela importância social e cultural adquirida pelo fenómeno artístico e trabalhando com entusiasmo e perseverança; formação da indispensável camada de colecionadores - tímida ainda - que apoiavam e permitiam muitas iniciativas, mesmo as voltadas para os artistas mais jovens e para as experiências menos habituais; tentativas de exportação do trabalho de alguns artistas e, por vezes, valorização de uma arte original e específica ao nosso contexto; reinserção dos emigrados, dos que tinham amadurecido a sua reflexão e a sua prática num contexto estrangeiro.<sup>305</sup>

Neste sentido, é importante referir que para Rita Macedo foram a institucionalização da crítica<sup>306</sup> e o seu empenho notável no período Marcelista em diversas iniciativas e o significativo aumento do mercado de arte no país as duas principais características da época. Refere, entretanto, que estas duas características se relacionam com a mudança de governo apenas pelo entusiasmos que a “primavera marcelista” despertou na generalidade da sociedade portuguesa. A nível governamental nada de significativo se fez neste período no campo das artes plásticas, sendo os artistas, críticos, galeiristas e algumas instituições como FCG, a AICA e a SNBA os principais responsáveis pela dinamização cultural da época<sup>307</sup>.

Embora florescente o período, a crítica fazia avaliações sobretudo negativas, referindo a falta de um museu de arte contemporânea no país, o desinteresse oficial pela arte, a marginalização dos artistas, cada vez mais sujeitos a um mercado em crescimento, que lhes abafava “o eventual evoluir de movimentos experimentais ou de mais manifesto sentido provocatório”, mercado este que também transformava os

---

<sup>305</sup> Álvaro, E. (1980). *Figurações, intervenções*. Catálogo de Exposição, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, maio de 1980, p. 3.

<sup>306</sup> Foi também em finais da década de 1960 que a crítica de arte se organizou e institucionalizou através da reestruturação da secção portuguesa da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) em 1968, sob a direção de José-Augusto França. A crítica em Portugal, a partir deste momento, envolve-se em vários projetos importantes para as artes plásticas e transforma-se numa fulcral dinamizadora do campo. Referimos sobre esta questão a participação dos críticos em iniciativas de empresas privadas que passam a promover concursos e premiações de artistas também nesta década, além das exposições realizadas em parceria com a SNBA em 1972 e em 1974. Estiveram também os críticos de certa forma relacionados com o desenvolvimento do mercado de arte em Portugal e com a informação e formação do público através de comunicações em periódicos da época.

<sup>307</sup> Macedo, R. (2009). 1968-74 - Renovação na continuidade. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 18-25, p. 24.

críticos em meros “promotores de vendas”<sup>308</sup>. Fernando Pernes referia o espírito “sebastiânico e nostálgico” em que se mantinha a cidade de Lisboa a nível cultural e artístico, denunciando uma vida artística conformista e concluindo que “talvez por isso, a actual arte do País continua a ignorar praticamente a agressividade do ‘hiper-realismo’; a contestação lúdica do ‘happening’ ou o movimento como a ‘body-art’ e a ‘land-art’, apenas pode ao de leve sendo contaminada por valores de rigorosa secura conceitual”<sup>309</sup>. No mesmo sentido, o balanço dos anos 1972-1973 apresentado por Mário Gonçalves na revista *Colóquio Artes*, o crítico utiliza-se das expressões “calmaria espectante” e “inovações tímidas” em referência à arte portuguesa daqueles anos<sup>310</sup>.

Entretanto, e em certa ruptura com a visão da crítica sobre este período pré-Revolução, parece-nos importante referir a liberdade e inovação com que os artistas davam seguimento aos seus trabalhos ainda antes do ano de 1974. Ana Filipa Candeias refere, por exemplo, que os novos meios do filme, da fotografia e da performance já eram utilizados pelos artistas nos seus processos de investigação e criação desde meados da década de 1960. A autora destaca, neste âmbito, os projetos “Almada um nome de Guerra”, iniciado por Ernesto de Sousa em 1969, as ações e encenações de João Vieira entre os anos de 1970 e 1971, a performance “Homenagem ao Sol” de José Espiga Pinto em 1972, além de referir os trabalhos de Helena Almeida, Julião Sarmento, Ângelo de Sousa, Alberto Carneiro, Eduardo Nery, Noronha da Costa, no âmbito das suas experimentações com a fotografia e o vídeo conectadas às pesquisas que vinham desenvolvendo à época<sup>311</sup>.

Para sermos um pouco mais precisos, visto que interessa-nos sobretudo os estudos sobre a performance arte em Portugal fazemos referência a uma cronologia desta prática proposta pela historiadora de arte Verónica Metello, elaborada no âmbito

---

<sup>308</sup> Pernes, F. (1972, outubro). Lisboa/Porto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 9, 14º ano, pp. 36-42, p. 36-37.

<sup>309</sup> Pernes, F. (1971, dezembro). Carta de Lisboa e Paris. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 5, 13º ano, pp. 49-51, p. 49.

<sup>310</sup> Gonçalves, R. M. (1973, outubro). Lisboa e Porto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 14, 15º ano, pp. 36-38, p. 36.

<sup>311</sup> Candeias, A. F. (2009). Fotografia, performance, imagem em movimento - Os artistas e os novos meios em Portugal. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 33-39, p. 34.

do projeto da plataforma *Baldio*<sup>312</sup>, de Estudos de Performance. Esta cronologia caracteriza a década de 1960 como a década da “emergência do experimentalismo performativo” em Portugal, propondo como marco inicial a tela “Poema para Bailar”, de 1961, do pintor João Vieira. Era, segundo a autora, o início de uma “tendência experimental que orienta a incursão das práticas artísticas não performativas no sentido da performatividade”<sup>313</sup>. Metello sustenta esta abordagem partindo da análise da estrutura circular radial que o artista escolheu para apresentar um poema de Ana Hatherly num suporte próprio da pintura. Tal estrutura requeria do espectador um certo “bailado” em frente à obra para apreensão total do poema, de forma a que a decodificação dos signos propostos pelo artista dependesse diretamente da sua movimentação.

Subsequente a esta proposta de João Vieira, passamos de uma performatividade requerida de um objeto artístico para a performance, ela mesma enquanto evento artístico. Os primeiros *happenings*<sup>314</sup> criados e apresentados em território nacional, as propostas de José Ernesto de Sousa<sup>315</sup>, de Egídio Álvaro e Jaime Isidoro<sup>316</sup>, do CAPC<sup>317</sup>, além das já referidas performances de João Vieira<sup>318</sup>, foram nos anos finais do

---

<sup>312</sup> <https://baldiohabitado.wordpress.com>. Plataforma que reúne os investigadores Ana Bigotte Vieira, Ana Mira, Ana Riscado, Fernanda Eugénio, Joana Braga, Paula Caspão, Ricardo Seiça Salgado, entre outros colaboradores, como é o caso de Verónica Mettelo.

<sup>313</sup> Metello, V. (s.d.). *Na arte da performance em Portugal: uma cronologia*. Disponível em <https://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art/>. Acesso a 20 de agosto de 2019.

<sup>314</sup> “Concerto e Audição Pictórica” e “Conferência-Objeto”. In: Metello, V. (s.d.). *Op. Cit.*

<sup>315</sup> Além do já citado, “Almada um nome de Guerra” de 1969, Ernesto também organizou o evento “Nós não estamos algures” em 1969 e o *1.000.011º Aniversário da Arte*, com o CAPC em janeiro de 1974. Todos estes projetos envolviam a performatividade e as pesquisas em torno de uma “arte total” em completa sintonia com o tempo-espço das vivências. Pode-se aceder à informações sobre estes projectos no website dedicado à obra e ao pensamento de Ernesto de Sousa In: <http://www.ernestodesousa.com>. Acesso à 11 de julho de 2019.

<sup>316</sup> Com o ciclo *Perspectiva 74*.

<sup>317</sup> Além de agregar diversos artistas em torno de novas práticas artísticas como a instalação, a performance e a *land art*, o CAPC realizou o *1.000.011º Aniversário da Arte*, como já referimos anteriormente.

<sup>318</sup> Durante a sua “Exposição Dura” na Galeria Judite Dacruz, em Lisboa, apresentou a performance “O Espírito da Letra”, em 1971, por ocasião da “Exposição Mole - Expansões” apresentou uma outra ação performativa e em 1972, por ocasião da EXPO AICA 72, apresentou “Incorpóreo”. Para a descrição destas ações consultar Barreira, H. (2013, julho). “As pessoas estavam a precisar disso!” - João Vieira e as artes performativas. *Performatus*, nº. 5, ano 1, s/p. Disponível em <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/06/João-Vieira-«-Performatus.pdf>. Acesso a 26 de junho de 2019.

Marcelismo sinais de uma arte portuguesa em processos de experimentação profícuos e atuais.

Além dos trabalhos relacionados com a performance, a década de 1960 também contou com uma renovação em outras áreas do campo artístico. Obras como “O Canavial” (1968) e “Árvore dentro da escultura” (1968) de Alberto Carneiro colocaram em causa a escultura tradicional<sup>319</sup> em voga no país e apresentava o que o artista denominava “Arte Ecológica” em consonância com projetos internacionais de *land-art*. Além de Carneiro, a nova estatúária proposta por João Cutileiro também é uma referência para o período, note-se pela obra “D. Sebastião” (1973) que tornou-se paradigmática, levando José-Augusto França a escrever, em sua defesa, que através dela se proporcionou “a quebra duma triste tradição de academismo ‘modernizado’”, e que tal estátua era das melhores de Portugal naquele momento, “a mais moderna de todas”<sup>320</sup>.

É amparada por esta perspectiva que Silvia Chicó afirma o facto de que “a revolução surpreendeu um meio artístico activo, para não dizer florescente, em que um número significativo de artistas produziu uma arte actualizada, activa e interveniente, decorrente do contacto com o meio artístico internacional”<sup>321</sup>. Neste sentido, a apreciação de Raquel Henriques da Silva assenta igualmente sob a premissa de que “a Revolução do 25 de Abril de 1974 não trouxe alterações estruturantes à vida artística portuguesa, no domínio das artes plásticas”<sup>322</sup>. Para a autora as dinâmicas desenvolvidas

---

<sup>319</sup> Como salienta Margarida de Brito Alves, entre 1930 e 1950, a escultura produzida em território nacional estava mais ligada a estatúária de cunho comemorativo (que servia efetivamente à ideologia do regime vigente), campo onde reinavam os modelos de Gonçalves Zarco. Embora dita “moderna”, desconsiderava muitas das pesquisas e propostas que em países vizinhos se realizavam com materiais industriais e que partiam de novas abordagens quanto aos conceitos de espaço, tempo, tridimensionalidade. A década de 1950 foi marcada, entretanto, pelas propostas escultóricas surrealistas (Marcelino Vespeira) ou abstraccionistas (Jorge Vieira, Fernando Fernandes, Arlindo Rocha) que propunham a modernização do campo. Neste sentido, na década de 1960, tanto Alberto Carneiro, quanto João Cutileiro apresentaram propostas interessantes para os campos em questão: o primeiro revigorando a escultura; o segundo revigorando a estatúária. In: Alves, A. M. D. B. (2011). *O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 76-77, 82, 84-85.

<sup>320</sup> França, J-A. (1973, outubro). O “D. Sebastião” de João Cutileiro. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 14, 15º ano, pp. 41-44, p. 44.

<sup>321</sup> Chicó, S. (1999). Antes e após o 25 de Abril. In: Pernes, F. (1999). *Panorama Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Campo das Letras e Fundação de Serralves, pp. 255-279, p. 255.

<sup>322</sup> Silva, R. H. (2009). Os anos 70 depois do 25 de Abril. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 27-31, p. 27.

nos anos seguintes a Revolução foram a intensificação de propostas que já vinham sendo desenvolvidas desde meados da década de 1960, e que ganham força a partir das liberdades garantidas pelo estabelecimento do novo Regime<sup>323</sup>, de forma a que nos referimos, ao menos no campo artístico, de um momento de *continuidades*.

No caso da performance, reforçada pela recém obtida liberdade de expressão e pela conquista do espaço público, apresenta-se como maior incidência nas manifestações e eventos artísticos em todo país. Os *Encontros Internacionais de Arte* integram-se neste novo momento vivido pela sociedade portuguesa, mas não permaneceram como propostas únicas deste período.

Em 1976, por exemplo, ocorreu a “Semana de Arte (da) na Rua”, realizada entre os dias 30 de maio e 10 de junho, em Coimbra (entre a Praça da República e o Jardim Sereia), pelo empenho dos artistas do CAPC. Este Círculo, que era anterior ao 25 de Abril, já havia se consagrado pelas suas pesquisas e experimentações da relação arte-vida, nas quais o corpo e a performatividade ganhavam alguma centralidade. A conquista do espaço público no pós-Revolução alarga a extensão destas pesquisas pelo CAPC, o que se torna evidente com a proposta para a “Semana de Arte (da) na Rua”. Na ocasião apresentaram-se, entre outras, a Banda Filarmónica de Coimbra, a Anarband do Porto, a obra *mixed-media* “Luiz Vaz 73”<sup>324</sup>, e intervenções de Túlia Saldanha, António Barros e Armando Azevedo. Além disso, houve o “enquadramento” e pintura do corpo do artista Rocha Pinto e, como refere Ernesto de Sousa, a generosidade do CAPC em manter as portas da sua sede sempre abertas “para a reflexão, para o convívio, para as raras acções de *body art* que se fizeram até agora neste país”<sup>325</sup>.

Já em 1977, a exposição *Alternativa Zero: tendências polémicas da arte portuguesa contemporânea*, evidenciava a performance como linguagem artística que se integrava no “começar” que Ernesto de Sousa propôs à comunidade artística

---

<sup>323</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>324</sup> Obra de Ernesto de Sousa em colaboração com Jorge Peixinho, composta pela projecção de diapositivos produzidos pelo primeiro e pela música eletrónica do segundo. O título “Luiz Vaz” é uma referência a Luiz de Camões, cujo poema “Os Lusíadas” serviu como inspiração para a realização do projeto. In: *Luiz Vaz 73*. (s/f). Lisboa: *Ernesto de Sousa*. Disponível em: <http://www.ernestodesousa.com/projectos/luiz-vaz-73>. Acesso a 27 de junho de 2019.

<sup>325</sup> Sousa, J. E. (1976). Arte na rua. In: Sousa, J. E. (1998). *Ser moderno em Portugal*. (Organização de Isabel Alves e José Miranda Justo). Lisboa: Assírio e Alvim, p. 243. Primeiramente este artigo foi publicado na *Revista Colóquio Artes*, de outubro de 1976.

portuguesa. Na ocasião apresentaram performances Ana Hatherly<sup>326</sup>, o CAPC<sup>327</sup>, e o Living Theatre<sup>328</sup>, além de outras realizações espontâneas. Realizaram-se igualmente concertos de música experimental, um concerto-*happening*, mostras de filmes e uma *conferência-acontecimento*. Ernesto de Sousa foi o responsável ainda pela realização do filme “Revolution My Body, nº2”<sup>329</sup>, produzido em 1976 e apresentado na SBNA em 1979.

Assim como Ernesto de Sousa, Egídio Álvaro foi também um importante dinamizador cultural no país, igualmente empenhado na produção e divulgação da performance arte portuguesa. Para além dos *Encontros Internacionais de Arte*, que constituem o ponto central de nossa investigação, Egídio também esteve envolvido com o *Ciclo de Arte Moderna*, entre os anos de 1977 e 1982, onde apresentou exclusivamente performers portugueses como Albuquerque Mendes, Luiz DaRocha, Manuel Alvess, Miguel Yeco, Armando Azevedo, Manoel Barbosa e Elisabete Mileu. A proposta deste Ciclo passava exclusivamente pelo âmbito pedagógico, inserido num programa dedicado sobretudo aos alunos do IADE (Instituto de Arte e Decoração), onde Egídio era professor de Arte Moderna. A partir destes pequenos eventos resultou igualmente a publicação dos *Cadernos de Arte Moderna*, cada um dedicado a um dos artistas participantes<sup>330</sup>. Além deste ciclo e em parceria com o artista Manoel Barbosa, Egídio também esteve envolvido com os eventos *Alternativa: Festival Internacional de*

---

<sup>326</sup> A artista apresentou “Poema D’entro”, em uma sala de 4x4x2 metros, iluminada por projetores cuja luz era intermitente sobre o ambiente de forma a ter-se uma semipenumbra, na qual Hatherly fixou sobre as paredes cartazes em branco, os quais foram lacerados e parcialmente arrancados pela artista deixando pelo chão os resquícios desta ação. As luzes, segundo a artista, projetavam sombras e relevos que agregavam “ao conjunto uma espécie de pulsação, um ritmo vibratório”. In: Hatherly, A. (1992). *Auto-biografia documental*. In: *Ana Hatherly Obra Visul (1960-1990)*. Catálogo de Exposição, FGG/CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Lisboa, p. 76.

<sup>327</sup> Apresentou a performance “O todo e a parte”.

<sup>328</sup> O Living Theatre foi convidado por Ernesto de Sousa especialmente por ocasião da exposição, sendo esta a sua primeira apresentação em Portugal. Neste âmbito apresentaram em Lisboa, Porto e Coimbra a peça “Sete meditações políticas sado-masoquistas”, e em Lisboa e Porto também a peça “Love Piece”.

<sup>329</sup> Representa uma manifestação de operários, o qual é projectado sobre folhas brancas com a inscrição “O TEU CORPO É O MEU CORPO/ O MEU CORPO É O TEU CORPO”. Quando findava a projecção, o público era convidado através de um manifesto a unir-se a tela, manifestando eles mesmos os seus corpos, em unidade com os operários anteriormente representados. Tal obra, explora a performatividade e incide sobre questões importantes da participação do público. In: <http://www.ernestodesousa.com/projectos/revolution-my-body-n-2>. Acesso a 26 de junho de 2019.

<sup>330</sup> Metelo, V. (2007). *Op. Cit.*, p. 251.

*Arte Viva*, realizados em Almada nos anos de 1981 e 1982, cuja programação também incluía a performance.

Jaime Isidoro, por seu turno, após os quatro anos seguidos dos *Encontros* (1974-1977), com os quais se comprometeu tanto quanto Egídio Álvaro, propôs a *I Bienal de Vila Nova de Cerveira*, um evento que se consolidou e até ao presente é um importante acontecimento artístico em Portugal. Integrado nas suas programações estão a performance, bem como diversas outras linguagens artísticas, num espaço criado para a apresentação e divulgação da arte contemporânea portuguesa, demonstrando a persistência e a coerência do trabalho de Jaime Isidoro desde que inaugurou a Academia Dominguez Alvarez no ano de 1954.

Como é possível notar, a Revolução acabou apenas por maximizar propostas que já estavam em andamento antes do 25 de Abril. Entretanto a conquista do espaço público, possibilitada pela mudança de regime e pela conquista das liberdades individuais e de expressão, é uma das rupturas que podemos evidenciar no período entre 1974 e 1980, que possibilitaram a consolidação da linguagem da performance em território nacional. Foi também na senda da Revolução que surgiram grupos de artistas, motivados por um ideal de trabalho coletivo em prol da sociedade, ou de uma cultura que, primando pela liberdade individual, reconhecia no trabalho comum a construção da nova sociedade que se desejava. São referências neste período o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (MDAP), o Acre, o Puzzle, o 5+1, o Cores/GICAP, este último formado no âmbito dos trabalhos do CAPC.

Como interruptor de uma continuidade, o espírito revolucionário foi igualmente responsável por despertar em alguns artistas o desejo de participação social. O contexto de transformações políticas surgia como justificativa para um engajamento que conduziram grupos de artistas para as ruas das cidades, mas também para um envolvimento político de apoio ao MFA. Para Egídio Álvaro, entretanto, a aproximação destes artistas ao novo regime foi irrefletido e precipitado, visto não se saber ao certo quais eram as políticas culturais defendidas pelo governo<sup>331</sup>. Resultam desta urgência participativa atividades culturais controversas ou que induzem a inúmeras discussões e

---

<sup>331</sup> Álvaro, E. (1974, setembro). Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 9-10, p. 10.

censuras descabidas. São paradigmáticos os casos do painel coletivo de 10 de junho de 1974<sup>332</sup>, as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA e a exposição cancelada em Paris.

A primeira situação diz respeito a uma proposta do MDPA para a produção de um painel coletivo, que veio a realizar-se no dia 10 de junho de 1974, na Galeria Nacional de Arte Moderna, e que despertou as mais severas críticas. Ernesto de Sousa, por exemplo, elucida os seus leitores quanto às contradições que encontra na “passagem ao acto” dos artistas do MDPA. Cita, quase na íntegra, o testemunho de um deles, António Mendes, para evidenciar como um projeto de cunho coletivo, urbano (primeiramente previu-se a pintura dos muros do Técnico) e de liberdade política, uma verdadeira “Festa da alegria” como queriam os seus idealizadores, passa rapidamente para um projeto “oficial”, de homenagem ao MFA, em espaço fechado e de pouca liberdade intervencionista. É por isso que Ernesto de Sousa é firme em dizer que tal dinâmica foi “pobremente aditiva, metáfora e catástrofe de uma nação, uma cultura a reboque, uma alegria ao contrário”<sup>333</sup>. Desejava-se o que é livre, concretiza-se o que é imposto, manipulado, propagandístico. Para Egídio Álvaro, as condições em que se produz o painel, bem como a iniciativa posterior de enviá-lo à Bienal de Veneza, “Bienal burguesa, contestada e em crise, vem reforçar a impressão de que a atitude inicial se presta e consente [à] manipulações pouco recomendáveis”<sup>334</sup>. A quem, a final, importava utilizar o painel como forma de afirmação política internacional? Alfredo Queiroz Ribeiro é ainda mais severo nas suas críticas, questionando as intenções dos artistas participantes. Estavam eles engajados com uma arte de oferta ao povo, ou

---

<sup>332</sup> A 10 de junho de 1974, por iniciativa também dos artistas do MDAP (embora logo tornada oficial), realiza-se a “Festa”, na qual 48 artistas pintam um painel de 24 x 4,5 metros, inserido na Galeria Nacional de Arte Moderna, símbolo da coletividade e em homenagem ao MFA. Evidenciava-se aqui a saída dos artistas dos seus ateliers, e a sua presença junto ao povo, para realização da pintura aos olhos dos diversos espectadores, que acompanhavam a ação no local ou pela televisão. Nesta ocasião ocorreram ainda outras intervenções de poesia, cinema, música, e o alegórico “Enterro do fascismo”, uma ação que se constituiu no lançamento de um caixão ao Tejo. Emblemático deste dia também foi a intervenção do grupo de teatro Comuna, cuja peça satirizava e criticava os membros do clero envolvidos com o fascismo. Infelizmente foi censurada pela RTP que transmitia o evento em direto (sinais de *continuidades* de uma mentalidade ainda assolada pelo fascismo, sem saber ao certo como lidar com a liberdade de expressão dos seus cidadãos).

<sup>333</sup> Sousa, J. E. (1974, outubro). O mural de 10 de junho ou a passagem ao acto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 19, 16º ano, pp. 44-47.

<sup>334</sup> Álvaro, E. (1974, setembro). Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 9-10, p. 10.



procurando ligar os seus nomes a um evento de homenagem ao MFA rodeado de boa publicidade? Aderem ao evento por convicções ideológicas ou por questões de sobrevivência, como aqueles que, embora dizendo-se contra o fascismo, colaboraram com encomendas para o Estado Novo? É um desejo sincero de participação ou uma atitude oportunista<sup>335</sup>?

Igualmente controversas foram as Campanhas de Dinamização Cultural do MFA<sup>336</sup>, iniciadas em outubro de 1974 e que contaram com a participação de diversos artistas do Teatro, das artes Plásticas, do Cinema, da Música, da Dança, da Literatura e da Banda Desenhada. Embora o sentimento antifascista e o forte desejo de reestruturação cultural fossem genuínos em muitos casos, as Campanhas estiveram sempre no limbo entre uma democratização efetiva da cultura e um projeto ideológico de cunho marxista-leninista. Mesmo para alguns dos seus colaboradores, existiam casos em que se notavam um extremismo político que não se justificava e prejudicava o bom andamento do processo<sup>337</sup>. A ambiguidade das Campanhas residia no facto de originalmente manifestarem o desejo de uma consciencialização política das populações mais afectadas pelos atrasos do fascismo sem que estivessem concretamente ligadas aos partidos políticos. Entretanto as fortes críticas a estes mesmos partidos e ao ato eleitoral

---

<sup>335</sup> Ribeiro, A. Q. (1974, setembro). Arte e revolução - Quem colaborou? Quem teve coragem? *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 10-11,35.

<sup>336</sup> Projeto atribuído a Ramiro Correia, direcionado às zonas rurais entre os anos de 1974 e 1976, apresentava como objetivo geral “legitimar e conquistar a adesão das comunidades camponesas para a agenda revolucionária” através da promoção e esclarecimento do programa do MFA, da luta contra o fascismo e a sua cultura opressora, da angariação de apoio ao MFA nas províncias, da convocação das comunidades para um engajamento com o processo de democratização da sociedade portuguesa sem, entretanto, desrespeitar a cultura própria destas mesmas comunidades, além de proporem uma reflexão sobre as problemáticas mais acentuadas pelas quais passava o país. Originariamente o órgão responsável pela tutela das campanhas foi a recém criada CODICE (Comissão Dinamizadora Central) que pertencia à 5ª Divisão do Estado-Maior General das Forças Armadas (EMGFA) e, neste caso, agia com a cooperação da Direção-Geral da Cultura e Espectáculos então ligada ao Ministério da Comunicação Social. A estrutura das Campanhas concentrava-se na criação de Comissões Dinamizadoras Regionais e Comissões Dinamizadoras Distritais para a formação de uma rede cultural que unisse a diversidade das associações culturais portuguesas na concretização dos objetivos políticos supracitados. In: Almeida, S. V. (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA*. Lisboa: Edições Colibri.

<sup>337</sup> Ver testemunho de Francisco Correia da Costa, de Carlos Paulo e de Vespeira In: Almeida, S. V. (2009). *Op. Cit.*, p. 230-233, 239-240.

(neste caso as campanhas militares do voto em branco<sup>338</sup>) que se iniciaram a partir de janeiro de 1975, colocavam em causa as suas ambições democráticas e apartidárias<sup>339</sup>. A partir de então as Campanhas foram fortemente criticadas, mantendo-se um ideário das suas ações mais como propaganda política hegemónica do que como projeto de democratização cultural. O fim da CODICE e o encerramento das suas sessões de dinamização cultural, aconteceram já em um ambiente de muitas dúvidas quanto à sua validade e de um esfriamento do espírito de euforia, após o “verão quente”.

O caso da exposição de Paris<sup>340</sup>, por sua vez, constituiu-se num verdadeiro “verão-quente” das artes plásticas. Os nomes dos artistas selecionados foi publicado a 5 de maio de 1975, e gerou uma forte onda oposicionista, sobretudo advinda de artistas não selecionados. Como resultado, a exposição foi cancelada a 22 de maio, após uma reunião convocada pela 5ª Divisão do EMGFA, sendo sugerido um adiamento que não veio a realizar-se. Uma guerra de artigos na imprensa nacional teve espaço a partir do cancelamento da exposição, entre os quais surgiam todos os tipos de opiniões e frustrações por parte dos seus escritores - integrantes da Comissão organizadora, artistas não selecionados, artistas selecionados, além de órgãos oficiais do Governo<sup>341</sup>. Entre acusações e contra-argumentações de dirigismo ou de censura, o que se fez claro neste momento foi a incapacidade dos governantes (já “em chamas” com o “verão quente” que se anunciava na política) de encarar as críticas e oposições, propondo um debate sério que conduzisse à realização da exposição, fosse de uma forma reestruturada, fosse depositando a sua total confiança na Comissão oficialmente instituída. Rui Mário Gonçalves acusa Ramiro Correia, que segundo o crítico foi o autor principal da proibição, de ter sido mal aconselhado e por lhe faltar auto-crítica quanto a esta

---

<sup>338</sup> Meses antes da realização das eleições para a Assembleia Constitucional, militares mais afectos das ideologias de esquerda e conscientes tanto da indecisão de muitos camponeses quanto às suas escolhas políticas quanto da baixa votação que os seus partidos receberiam, lançam uma campanha do “voto em branco”, disseminando a ideia de que esta seria a melhor forma de agirem de acordo com as suas consciências. In: Almeida, S. V. (2009). *Op. Cit.*, p. 236-237.

<sup>339</sup> Almeida, S. V. (2009). *Op. Cit.*, p. 234.

<sup>340</sup> Em outubro de 1974 a Comissão Consultiva para as Artes Plásticas do Ministério da Comunicação Social foi convidada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros a realizar uma exposição no Museu de Arte Moderna de Paris, inicialmente prevista para junho de 1975, como apoio à visita do Presidente da República à capital francesa. In: França, J-A. (1975, outubro). Elementos para a cronologia do “caso da exposição de Paris”. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 24, 17º ano, pp. 40-41, p. 40.

<sup>341</sup> Para uma abordagem mais extensa, José-Augusto França organizou uma cronologia onde resume o aparecimento destes artigos e parte dos seus conteúdos. In: França, J-A. (1975, outubro). *Op. Cit.*

decisão<sup>342</sup>. Como prova do dirigismo, esta mesma Comissão foi reestruturada a 2 de junho de 1975 com o afastamento dos membros da AICA<sup>343</sup>.

O que estes casos evidenciavam era a necessidade de reflexão em torno das questões da democratização da arte e da cultura, trazendo luz sobre os conceitos de cultura, de elite, de oportunismo e de democracia. Se no campo artístico podemos, portanto, identificar, como Silvia Chicó, o surgimento no pós-revolução de uma “vontade de agir” com e na coletividade, em vias de dar resposta “à necessidade de estruturar e reorganizar a vida cultural e a vontade de criar coletivamente”<sup>344</sup> que assaltou muitos artistas e outros agentes da cultura, por outro lado, como refere a autora, muito cedo os desgastes com as disputas políticas geram um cansaço, a partir do qual a ação vê-se obrigada a dar lugar à reflexão<sup>345</sup>.

Neste sentido, António Sousa Ribeiro reflete sobre este primeiro momento, que o campo da cultura no pós 25 de Abril não foi de todo ignorado, mas foi dirigido constantemente pelos discursos da época de forma a condicionar a cultura ao político. Ribeiro nos elucida quanto ao facto de que culturalmente acreditar-se num projeto externo à revolução, um projeto que surgira nos anos da resistência, e que, com a queda do fascismo, encontrava finalmente espaço para ser transmitido a toda a população. A crítica do autor refere-se a esta ideia de uma cultura revolucionária que não nasce com a revolução ou que não se constrói a partir dela. São ideologias do tipo *prêt à porter*, uma “cultura como um bem a transmitir e não como uma prática a fazer [que] encorajava o paternalismo e contribuía para a marginalização das alternativas”<sup>346</sup>. Neste sentido, e segundo o autor, o povo transforma-se em público, deixa de ser agente da cultura para ser receptor, não é mais o sujeito do discurso, mas o seu objeto. Era a conceituação de cultura que estava em causa.

---

<sup>342</sup> Gonçalves, R. M. (1975, outubro). Lisboa: agitação e desperdício. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 24, 17º ano, pp. 32-39, p. 38.

<sup>343</sup> França, J-A. (1975, outubro). *Op. Cit.*, p. 40.

<sup>344</sup> Chicó, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 264.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>346</sup> Ribeiro, A. S. (1986, fevereiro). *Op. Cit.*, p. 19.

Um outro artigo na revista *O Tempo e o Modo*, sob o título “Contra a cultura burguesa, por uma cultura democrática popular”, também criticava os dirigirmos de uma cultura pós-25 de Abril, supostamente democrática. As Campanhas de Dinamização, segundo o autor não identificado, estavam assentes em objetivos oportunistas, das eleições para a Assembleia Constituinte por exemplo, cuja pretensão era a de conquistar a confiança das massas camponesas. “Por outro lado ela caracteriza-se pela deificação da cultura, boa em si mesma, pela necessidade que a pequena burguesia sente em culturalmente recuperar do atraso em relação às suas congéneres europeias procurando a todo transe que o povo português impávido consuma com ar sério e devoto os clássicos da burguesia”<sup>347</sup>. Objeto de ação revisionista a cultura dos “abrilistas” assentava sobre as mesmas premissas da cultura salazarista: um povo humilde, obscurecido, com falta de cultura, facilmente manipulável e que precisa ser dirigido por um grupo superior de indivíduos, estes sim, imbuídos das mais altas capacidades e inteligências<sup>348</sup>.

Os debates quanto à democratização e descentralização da cultura passaram a ser, então, constantes nos anos logo a seguir ao 25 de Abril, sendo que nos colóquios e debates promovidos pelos *Encontros* o tema é largamente abordado, como já referimos anteriormente. Acerca desta temática também se pronunciou José-Augusto França, numa palestra à Classe de Letras da Academia das Ciências de Lisboa, em 1976, a qual intitulou “Sobre cultura e política social”. Neste âmbito, propôs uma reflexão no que se refere, dentro do campo político, ao conceito de cultura e das controversas referências (herdadas do fascismo) às divisões entre cultura de elite e cultura popular. O caso das

---

<sup>347</sup> Contra a cultura burguesa, por uma cultura democrática popular. (1974, nov./dez.). *O Tempo e o Modo*, Nova Série, nº 108, pp. 25-28, p. 27.

<sup>348</sup> No que se trata da posição dos editores e colunistas da *O Tempo e o Modo*, a cultura pós-25 de Abril foi totalmente contra-revolucionária, exceptuando algumas iniciativas extra-oficiais, de organizações culturais desenvolvidas “para e com as massas”. Certamente apoiantes de uma esquerda revolucionária marxista-leninista, e, neste sentido, críticos ferrenhos inclusive do Partido Comunista, cuja sigla aparece na revista de forma estilizada P”C”P, colocando em causa o comunismo que o tal partido apregoa. A partir do seu número 102, de fevereiro de 1974, a revista passou a publicar uma coluna chamada “Cultura Nova”, através da qual defendia uma cultura popular e democrática e teceu diversas críticas ao dirigido burguês da cultura, ao imperialismo cultural e ao social-fascismo. No nº117, de abril de 1976, lia-se nesta mesma coluna o seguinte: “O 25 de Abril permitiu a entrada em avalanche de cultura e arte social-imperialista e a reimpressão multiplicada da velha reaccionária literatura e arte neo-realista cozinhada pelos melhor escritores revisionistas. A cultura e a arte social-fascista é, neste momento, a moleta da burguesia, à qual ela se aguarda na vã tentativa de pôr o povo de joelhos, tentando desviá-lo do objectivo da tomada do poder político”. In: Proposta de resolução sobre a imprensa regional, a arte e a cultura democrática e popular. (1976, abril). *O Tempo e o Modo*, Nova Série, nº 117, pp. 26- 27, p. 26.

Campanhas colocou na ordem dos debates as questões de descentralização e democratização da cultura, entretanto nunca esclareceu o que estes termos significavam na teoria e na prática das ações de dinamização. Para França, ao poder político “não cabe uma função impositiva ou de controlo ou de fiscalização, mas apenas o exercício dum serviço útil e indispensável à comunidade, que se traduz pela criação de condições instrumentais apropriadas e em bom estado de funcionamento.”<sup>349</sup>.

Como António Ribeiro, França refere que o papel dos governantes não passa por apresentar a um público uma certa cultura, mas prover e permitir ao povo a capacidade imaginativa, sonhadora e criativa que lhe fora retirada, sendo este o caminho de políticas culturais efetivamente democráticas. “Trata-se, resumindo ainda, de preparar homens para uma nova sociedade - ou seja promover uma qualidade de vida, melhor: uma vida de qualidade, ligada à transformação da ordem social”<sup>350</sup>. Por isso, os gastos com cultura “são um investimento essencial”, pois é por aí que passa a transformação tão sonhada para o país.

Mas ao falar-se em democratização incorre-se imediatamente nos preconceitos e confusões acerca do que seria uma cultura de elites, como sugere o autor. As “elites” para França, o são em decorrência da própria aceitação e reconhecimento público do seu trabalho, sendo que, verdadeiramente parte desta elite, ninguém se oporia ao acesso ao conhecimento ou à outra produção que nela se originasse. Uma elite reconhecida sobre outros pretextos que não o seu próprio trabalho de produção e difusão dos seus resultados, é falsa e condiz com as propostas de governos autoritários que impõem as suas próprias ideias e criações, e que controla a produção e difusão destes conhecimentos. A cultura que se desdenha é na verdade uma “cultura sumptuária”, o que significa dizer “de riqueza e pompa, decorativa, alheia a qualquer necessidade de estruturas e de trabalho”<sup>351</sup>.

Posicionando-se igualmente contra a ideia de uma arte social-fascista, Rui Mário Gonçalves considerava este tipo de argumento demagógico, bem como aquele de uma

---

<sup>349</sup> França, J-A. (1975). Sobre cultura e política cultural. In: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*. (Tomo XVII). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, pp. 339-345, p. 341.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 342.

<sup>351</sup> Ibidem, p. 340.

arte elitista, burguesa e direcionista. Para o autor, uma diferença substancial existe entre aquilo que considerava ser uma elite intelectual, daquilo que seria uma elite económica. A elite intelectual, responsável pela dita “alta cultura” trabalhava em favor do povo, procurando manifestar os seus valores genuínos. Mário Gonçalves entretanto preocupava-se com a *mid-culture*, esta sim, perniciosa, “que se alimenta dos meios de comunicação de massa e por sua vez os condiciona”<sup>352</sup>, trabalhando contra o povo e contra a democracia.

A esta discussão devemos somar o esclarecimento das dicotomias criadas entre arte para o povo e arte de vanguarda surgidas no pós-25 de Abril, como as expôs Sandra Vieira Jürgens, ao referir que “para os defensores da arte para o povo, as orientações conceptuais, bem como o mercado e o sistema galerístico, constituem uma mesma realidade, expressão não das massas mas de forças reaccionárias, de privilégios.”<sup>353</sup>. Neste sentido, a autora esclarece que a arte de vanguarda era compreendida dentro dos mesmos critérios que os neo-realistas utilizaram para condenar, anos antes, a arte abstracta a uma condição de “arte elitista, de produção e consumo destinado a um círculo de entendidos e especialistas que não se enquadrava na perspectiva de mudança da relação da arte com o público”<sup>354</sup>. O que se revela deste modo problemático nas questões relacionadas com a definição do papel do artista e da arte na nova conjuntura político-social que se instaurara no país é justamente a percepção e definição do que seria esta arte para o povo. Se política e economicamente foi o termo socialismo o alvo de interpretações díspares e conflitantes, no campo da cultura são os seus derivados “democrático”, “para o povo”, “para todos”, o lugar dos desentendimentos.

Portanto, no momento das *continuidades*, o que surgia transformada e conflituosa era a conexão do artista com a sociedade, relação esta que se comprovou complexa e sobre a qual muito se comentou. Se a nível experimental, as práticas artísticas permaneciam profícuas e atuais, atravessando fronteiras, requeria-se desta prática a reflexão sobre a sua validade e atuação social. Para Egídio Álvaro, havia uma

---

<sup>352</sup> Gonçalves, R. M. (1975, outubro). Lisboa: agitação e desperdício. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 24, 17º ano, pp. 32-39, p. 33.

<sup>353</sup> Jürgens, S. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 266.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 265.

carência, naquele momento político histórico, de um aprofundamento das teorias que fossem capazes de pensar as artes plásticas neste novo contexto, ponderando as possibilidades sobre a sua abertura para um público mais vasto e abrindo espaço para as discussões sobre o papel das artes plásticas junto da sociedade portuguesa. Assim sendo, tanto a educação de base dos artistas que passavam pelas Escolas de Belas-Artes, quanto os debates fomentados entre artistas, crítico e curadores, deveriam deixar para trás as regras academicistas e os antigos modelos de produção, promoção e comercialização de obras de arte, para enfrentarem as novas oportunidades que a Revolução lhes proporcionava, sobretudo, de repensar o papel da arte na sua relação com a sociedade, com os movimentos sociais e com a necessidade de renovação social da qual o país carecia. Tal esclarecimento seria útil também, na opinião de Egídio Álvaro, para conter aquele espírito oportunista que tanto o preocupava, por colocar em causa os ideais democráticos<sup>355</sup>.

A Revolução, portanto, fomentou *continuidades* e novos desafios, diante da euforia que, inicialmente, despertou em alguns artistas o desejo e o empenho de trabalharem coletivamente, num espírito de generosidade que se alastrou por todo país<sup>356</sup>. As divisões e o clima de competição, entretanto, quebraram com a harmonia e a empatia que inicialmente haviam unido as pessoas debaixo da mesma bandeira e do mesmo grito de liberdade. Para Chicó, foi após a organização política, com a ascensão e estabelecimento das forças partidárias, “que as posições se extremaram e a mesquinhez e a mediocridade que ainda hoje grassam na nossa sociedade se fizeram sentir”<sup>357</sup>.

Neste sentido, muitos artistas apenas perpetuaram um fazer artístico alheado das forças políticas. Isso não significa dizer que não refletiam e abordavam tais questões na sua prática artística ou que viveram alienados do seu tempo, mas sim, que a conjuntura sociopolítica não havia sido um impedimento para muitos deles iniciarem ou continuarem os seus processos de experimentação e investigação antes mesmo do 25 de Abril, e não faria sentido, a seguir à mudança de regime, verem-se impedidos de

---

<sup>355</sup> Álvaro, E. (1974, setembro). Revolução, intervenção, intenção. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 9-10.

<sup>356</sup> Chicó, S. (1999). *Op. Cit.*, p. 255.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 255.

continuarem os seus trabalhos. A conjuntura política podia impor certos entraves (no pós 25 de Abril, sobretudo pela falta de debate e de implementação das políticas culturais necessárias), mas nunca uma paralisação<sup>358</sup>. Neste sentido, a arte portuguesa, pelo menos a de vanguarda das décadas de 60 e 70, teve que se colocar à margem dos poderes tanto durante quanto após do regime salazarista.

As *continuidades* a que se referem alguns historiadores e estudiosos sugerem não apenas a permanência de um projeto político-cultural débil (ou a falta total de um projeto cultural), como também a perseverança dos artistas e outros atores culturais em dar continuidade aos seus trabalhos e propor novas dinâmicas mesmo em face dos seus grandes desencantos com o contexto político que se lhes apresentava. É pelo empenho e luta constante, que as décadas de 60, 70 e 80 viram consagrar-se a nível nacional e internacional nomes de artistas como Alberto Carneiro, Nikias Skapinakis, Ana Vieira, Ana Hatherly, Ernesto de Melo e Castro, Helena de Almeida, Lourdes Castro, Vieira da Silva, Paula Rego, João Dixo, João Cutileiro, Albuquerque Mendes, Gerardo Burmester, Manoel Barbosa, António Barros, Clara Menéres, Julião Sarmento, Rui Sanches, Armando Azevedo entre muitos outros.

---

<sup>358</sup> Vejamos, por exemplo, a apreciação de Eurico Gonçalves sobre a produção artística portuguesa dos meses a seguir ao 25 de Abril. O crítico refere que, embora com um mercado em baixa (fechamento de boa parte das galerias e a venda de obras a decair, mesmo as do desenho e da gravura que mantinham preços mais acessíveis) e na ausência de apoio oficial, os artistas portugueses continuavam a trazer para os Salões da SNBA centenas de obras inéditas, em clara demonstração de que nada consegue travá-los. E conclui: “ Por mais difíceis e ingratas que sejam as condições, sempre a Arte permanece como uma actividade primordial do homem que aspira à grande e efectiva libertação”. In: Gonçalves, E. (1975, fevereiro). Carta de Lisboa. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 21, 17º ano, pp. 66-67, p. 67.



### **III. O conceito de intervenção na prática artística. A performance como intervenção**

Se até este ponto estivemos focados em apresentar os *Encontros Internacionais de Arte* e o contexto social, político e cultural em que estes eventos se inserem, a partir deste momento passaremos a refletir mais especificamente sobre as propostas de intervenção e como elas se conectam aos seus contextos de origem. Primeiramente, faremos uma breve introdução à ideia de intervenção em arte de uma perspectiva mais geral, evidenciando alguns casos em que a intenção interventora se fez presente e nas quais a performance adquiriu certa relevância<sup>359</sup>. A seguir, faremos também uma breve incursão pelo pensamento de Egídio Álvaro, crítico e um dos organizadores do evento. Por fim, procederemos com uma reflexão sobre as performances apresentadas nos Encontros e em que sentidos ela pretendeu-se interventora no contexto sociopolítico da época.

O conceito de intervenção começa a ser utilizado no campo artístico quando iniciam-se também os processos de aproximação entre arte e vida, processos estes que caracterizam já as primeiras vanguardas do século XX, como nos elucida Cristina Pratas Cruzeiro. Na sua tese de doutoramento intitulada “Arte e Realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX”<sup>360</sup>, desenvolve o seu trabalho de investigação sobre esta problemática da aproximação entre a produção artística ao que a autora denominou de “realidade tangível”.

Segundo Cruzeiro, é significativa a génese da teoria marxista no que se refere às causas desta aproximação, já que o materialismo histórico-dialético afirmou o condicionalismo histórico-social em detrimento do pensamento positivista que o precedeu, o que significou o abandono do “pensamento determinista acerca dos destinos do ser humano e rejeitava a criação de uma ciência social neutra, arredada de

---

<sup>359</sup> Gostaríamos de frisar que o objetivo desta primeira parte é o de compreender, através de textos de artistas e da apreciação que diversos historiadores e críticos fizeram das suas obras, como a ideia e o desejo de intervenção são sustentados teoricamente. Neste sentido, cabe ressaltar que não objectivamos comprovar a validade ou o sucesso das suas ações, mas o fundamento das mesmas, ou seja, as teorias e ideias que sustentaram o trabalho no seu aspecto interventivo.

<sup>360</sup> Cruzeiro, C. P. (2014). *Op. Cit.*

julgamentos políticos e valores sociais, como o positivismo propunha”<sup>361</sup>. Neste sentido, a teoria marxista dotou o sujeito com a capacidade e responsabilidade de atribuir sentido à realidade que o circundava, derivando deste novo paradigma a sua posição de agente transformador do mundo e não apenas de observador como propunha o positivismo e o conhecimento científico nele fundamentado.

Segundo a autora, numa primeira fase, a aproximação da arte à realidade tangível foi marcada pela sua dimensão material que se caracterizou pela inserção de materiais do cotidiano em obras de arte, ou mesmo por uma composição artística totalmente estruturada sobre matérias e objetos que não pertenciam ao campo artístico. São destaques desta primeira fase as práticas da colagem, da *assemblage*, do *ready-made*, da fotomontagem e de outras abordagens experimentais com objetos do cotidiano, cujas ações foram operadas por artistas integrados em movimentos como o cubismo, o futurismo, o surrealismo, o dadaísmo, o neo-dada e o *Nouveau Réalisme*.

Não obstante, foi igualmente nos movimentos de vanguarda do futurismo, do surrealismo, do construtivismo e do dadaísmo que a historiadora de arte Roselee Goldberg pontuou a génese da performance arte, embora compreenda que esta só veio “a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970”<sup>362</sup>. Goldberg reitera que a performance nas vanguardas históricas desempenhou um papel fundamental no alcance dos objetivos dos seus artistas, os quais visavam uma ruptura com as tradições, sendo que a sua prática antecipou muitas vezes a produção de objetos de arte. De certa forma, a performance serviu aos artistas da primeira metade do século XX como catalisadora dos seus anseios de atualização artística e cultural, e como forma de experimentar novas ideias e conceitos na arte<sup>363</sup>.

Os futuristas assumiram uma atitude positivista com os avanços tecnológicos do seu tempo. Neste sentido, ousavam desafiar o seu público a atualizarem-se, a viverem de acordo com os progressos que se lhes apresentavam. Quando o mundo todo envolve-se com a velocidade, com a dinâmica e com o progresso, porquê continuar a ler os

---

<sup>361</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>362</sup> Goldberg, R. (2007). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, p. 7.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 8.

mesmos livros e a contemplar as mesmas obras de arte do passado? Atualização era a palavra de ordem e os futuristas, procurando inquietar o seu público e retirá-los da sua apatia, tentavam produzir todo tipo de reações nas *seratas* que organizavam, utilizando-se da performance como meio de dar a conhecer as suas ideias anti-académicas, anti-burguesas, nacionalistas e pró-guerra.

Como refere Claire Bishop, que defende estar no movimento futurista igualmente a génese da arte participativa, o binómio passivo/ativo em relação ao espectador na teoria futurista encontra-se na contradição criada entre aqueles que “marcham na guerra” *versus* aqueles que “apodrecem nas bibliotecas”. Neste sentido, provocar a audiência ao ponto de revelar a sua hostilidade e violência fazia parte de um objetivo maior para os futuristas: de preparar este público para o novo espírito da modernidade<sup>364</sup>. Neste sentido fomentavam uma aproximação entre a arte e a vida, entendendo que ser um artista moderno significava muito mais do que produzir uma arte que correspondesse a determinado estilo, era toda uma atitude que precisava ser atualizada, a fim de que a modernidade alcançasse todas as esferas da vida<sup>365</sup>. Como refere Sandra Dias:

O futurismo é a grande escola da arte da performance do século XX, sobretudo o italiano, explorando-se já então características que viriam a firmar o género na sua fase posterior: uma conceção de arte total, provocatória, o envolvimento do público, o diálogo com as inovações tecnológicas da época, uma conceção de teatro e poesia como vida.<sup>366</sup>

No caso português a génese da performance na arte também encontra-se nas experiências futuristas<sup>367</sup>, cujo Manifesto foi publicado em Portugal no segundo número

---

<sup>364</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 44-46.

<sup>365</sup> Goldberg cita Marinetti: “Graças a nós [futuristas] chegará o tempo em que a vida não se resumirá a uma mera questão de pão e trabalho ou trajetória de puro ócio: será uma *obra de arte*”. Goldberg, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>366</sup> Dias, S. I. C. G. (2015). *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, p. 139.

<sup>367</sup> Embora, como refere Margarida de Brito Alves, após estas experiências futuristas, a performance só será novamente praticada por artistas na década de 1960. Como causa dessa ruptura, a historiadora de arte evidencia a morte dos futuristas portugueses Mário de Sá Carneiro (1890-1916), Santa-Rita, Amadeo de Souza-Cardoso e Fernando Pessoa (1888-1935), o que introduziu um corte nas experiências artísticas e no espírito reformador levadas a diante pelo grupo. Unida a esta questão e com grande peso inibidor destas mesmas experiências e espírito, o início do regime salazarista na década de 1930 cooperou veemente para o abandono das experiências performáticas no campo artístico. In: Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 147.

da revista *Orpheu*, por Guilherme de Santa-Rita (1889-1918), o qual obteve de Marinetti autorização para editar o documento na sua versão portuguesa<sup>368</sup>. Antes disso, porém, um gesto inaugural de Amadeo de Souza-Cardoso, ainda em Paris, é significativo desta génese. Ação denominada “celebração-performance” por Sandra Dias, constituiu-se em uma reencenação paródica da pintura “Los Borrachos” de Diego Velázquez, por Amadeo Souza-Cardoso, Emmerico Nunes, José Pedro Cruz, Domingos Rebelo e Manuel Bentes. Para Sandra Dias esta paródia, registada em fotografia, trabalha com alguns aspectos inovadores que surgem como prenúncio das ações futuristas em Portugal nos anos seguintes, vindo a referenciar “a celebração e o convívio como pretexto para criação conjunta e exploratória de uma concepção abrangente de arte, a encenação provocatória e caricatural, a produção teatral da presença, atitude e simbiose estética entre a arte e a vida.”<sup>369</sup>.

Em território nacional serão Santa-Rita, Almada Negreiros e Raúl Leal os protagonistas de diversas ações provocatórias que se assumem na mesma ousadia manifestada pelos futuristas estrangeiros. Santa-Rita, por exemplo, é conhecido na história da arte e cultura portuguesa pela teatralidade que envolvia toda a sua presença ao andar pelas ruas da baixa lisboeta<sup>370</sup>, apresentando-se ele mesmo como obra numa atitude e performatividade que assumiu até à morte. À sua presença e ação teatral nesta atitude considerada performance pública, onde gestos e ações espontâneos também tinham lugar, somava-se ainda outros tipos de intervenções, improvisadas, mas agendadas, que tinham em vista “levar a reflexão sobre a atitude e significado da arte a um contexto particular, o da crítica.”<sup>371</sup>

Amigo próximo de Santa-Rita, Almada também protagonizou algumas performances no âmbito das suas pesquisas e ideias futuristas. Não só dedicou-se à dança e à coreografia de bailados, demonstrando então a sua capacidade de pensar e

---

<sup>368</sup> Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 147.

<sup>369</sup> Dias, S. I. C. G. (2015). *Op. Cit.*, p. 139-140.

<sup>370</sup> Segundo os relatos apresentados por Sandra Dias, Santa-Rita tinha uma maneira peculiar de se vestir e andar na rua, vestido todo de preto, com o chapéu enterrado até à altura dos olhos, de ombros curvados para frente. In: Dias, S. I. C. G. (2015). *Op. Cit.*, p. 142.

<sup>371</sup> Dias, S. I. C. G. (2015). *Op. Cit.*, p. 144. Como exemplo destas ações a autora refere “Ultimatum”, no Teatro da República, realizada com Almada Negreiros, a ação no lançamento da revista “Portugal Futurista” e “Pacto do Grande Frete da Poesia”, esta última com Almada e Souza-Cardoso.

produzir arte de maneira pluridisciplinar (ao passo que dedicava-se igualmente ao desenho, à pintura, à escrita, à produção cenográfica) e no âmbito da experiência artística corporal, mas também explorava a performatividade nos modos como proferia as suas conferências, das quais as mais conhecidas atualmente serão “Manifesto anti-Dantas”<sup>372</sup> e “Ultimatum Futurista às gerações portuguesas do século XX”, esta última proferida a 4 de abril de 1917, no âmbito da *I Conferência Futurista*. Tal como os futuristas italianos e franceses, em Portugal a intencionalidade desta performatividade era a de uma atualização cultural e artística. Tal atitude, que busca nas pesquisas e experiências artísticas uma renovação cultural de toda uma sociedade, reveste-se de sentido na célebre afirmação de Almada, quando dizia que “Isto de ser moderno é como ser elegante: não é uma maneira de vestir mas sim uma maneira de ser”<sup>373</sup>, reiterando que a prática artística complementava-se na vivência humana e vice-versa.

Voltando ao contexto internacional, agora na antiga URSS, o construtivismo russo motivado pelo ideal de uma “arte útil” assumiu a performance na sua possibilidade de ressignificação dos eventos do passado, de coletivismo, e de um forte desejo construtivo, não apenas a nível estético, mas sobretudo a nível social, onde a arte colaborava para a construção de uma nova sociedade. A performatividade deste movimento uniu diversos artistas na produção de grandes desfiles comemorativos (1º de maio, aniversário da revolução) ou na re-encenação de datas memoráveis como “A invasão do Palácio de Inverno” (1920) sob direção de Nikolai Evreinov<sup>374</sup>. Neste sentido, segundo Will Bradley, o construtivismo foi o movimento que declarou “o fim da arte como uma atividade separada, conduzida por si mesma”, a qual substituiu “pela ideia de construção - arte como pesquisa tecnológica em estética e arquitetura cujas descobertas não eram um fim em si mesmas, mas deveriam ser aplicadas a serviço da

---

<sup>372</sup> O manifesto, publicado em 1916, contou com uma apresentação do tipo conferência-performance que realizou-se no ano anterior, no café Martinho, no dia a seguir à elaboração do manifesto. A performance corporal e oral foi registada em 1965 pelo artista. In: Dias, S. I. C. G. (2015). *Op. Cit.*, p. 148-149.

<sup>373</sup> Negreiros, A. (1927). *O desenho*. Conferência pronunciada em Madrid. In: Museu Calouste Gulbenkian. *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*. Página da exposição com o mesmo nome, sob curadoria de Mariana Pinto dos Santos e Ana Vasconcelos. Disponível em <https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno>. Acesso a 6 de março de 2018.

<sup>374</sup> Goldberg, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 52.

progresso da sociedade”<sup>375</sup>. E, como refere Mieczyslaw Szczuka, o artista, neste contexto, não pretendia ser um ornamentador, mas um ativo participante na organização da vida<sup>376</sup>, em nossa perspectiva, um interventor. A performance, neste caso, servia este propósito organizacional, que conduzia os seus participantes e espectadores a novas abordagens de datas e eventos históricos, onde os seus desejos, ações e memória eram moldados de acordo com os novos ideais revolucionários.

Já para os Dada, o Cabaret Voltaire, inaugurado em 1916 em Zurique, foi o palco onde se iniciaram muitas das performatividades ligadas ao movimento. Provocativas e experimentais, uniam música, dança, declamações de poemas, além de produção de máscaras e figurinos. Através destas *soirées* festivas e inusitadas, desejavam agitar as noites de Zurique (e, mais tarde, também as de Munique, Nova Iorque, Barcelona, Paris) numa profunda aversão à cultura e à sociedade burguesa. A I Guerra Mundial veio a comprovar a decadência do espírito e do racionalismo burguês, e, por seu turno, a nível cultural, os dadaístas impingiam igualmente as suas críticas contra a arte da interioridade<sup>377</sup>. Neste cenário, o Expressionismo, justamente no momento em que a recusa da realidade tornava-se essencial para manter algum conforto face à guerra e à escassez, acabou por tornar a arte do espírito e da interioridade em um modismo elitista e moralmente elevado segundo os padrões burgueses.

Em contrapartida, Richard Huelsenbeck descreve o homem dadaísta como alguém que investe no corpóreo, como “quem ama vinho, mulheres e publicidade, sua cultura é acima de tudo do corpo”<sup>378</sup>. Por estas atitudes anti-arte, o papel histórico do Dadaísmo, portanto, foi o de contestar veemente a concepção tradicional da cultura,

---

<sup>375</sup> Tradução nossa de “[...]the end of art as a separate activity conducted for its own sake, and replace it with the idea of construction - art as technological research into aesthetics and architectonics whose findings were not an end in themselves, but were to be applied in the service of the progress of society”. In: Bradley, W. (2007). Introduction. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. London: Tate Publishing and Afterall, p. 14.

<sup>376</sup> Szczuka, M. (1927). Art and Reality. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>377</sup> Segundo Richard Huelsenbeck, o Expressionismo tornou-se um estilo despreocupado com a vida cotidiana do homem. Ainda que tentasse uma justificativa pela via da interioridade, nunca foi capaz de lutar ao lado dos homens, sobretudo daqueles que viviam numa Alemanha devastada pela guerra, fome e miserável. Huelsenbeck, R. (1989). En avant Dada: a history of dadaism. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Op. Cit.*, p. 61-63.

<sup>378</sup> Tradução nossa de “who loves wine, women and advertising, his culture is above all of the body”. In: Huelsenbeck, R. (1989). *Op. Cit.*, p. 66.

como refere Guy Debord<sup>379</sup>, colocando em causa a arte e a literatura do seu tempo, bem como certas formas de comportamento, que evidenciavam a decadência da sociedade burguesa. As performances Dadaístas, no Cabaret ou em teatros das cidades por onde circularam os artistas do grupo, eram frequentemente ovacionadas, interrompidas pelo repúdio do público que atirava para o palco diversos objetos e restos de alimentos. Não obstante, tal agressividade evidenciava o sucesso dos seus eventos, já que indicava que a ordem havia sido desestabilizada, que o caos havia se introduzido no seio de uma sociedade que dormitava nos seus dogmas e tradições.

Não foi diferente com os surrealistas, que numa incompatibilidade com o Dada, separaram-se, mas mantiveram as experiências performativas para colocar em prática as suas ideias sobre automatismo-psíquico, sonho e inconsciente<sup>380</sup>, diretamente conectadas com a libertação da expressão dos indivíduos das imposições sociais e culturais a que estes eram submetidos e que contrariavam a natureza plural e heterogênea da sociedade<sup>381</sup>. Num dos textos do Grupo Surrealista, essa postura subversiva revelava-se na afirmação de que a civilização ocidental havia decaído drasticamente ao fomentar suas vivências e experiências no objetivo egoísta do lucro. “A dignidade humana foi reduzida a um valor de troca”<sup>382</sup>, afirmavam os surrealistas. Neste sentido, os dogmas desta sociedade funcionavam como aprisionamento do homem, condicionando-o às leis da “escravidão financeira internacional”, que estereotipava toda a sua vivência no mundo. Para os surrealistas usar linguagens performativas neste contexto e sob os seus ideais, significava, portanto, a libertação do homem e da sua experiência vivida no mundo deste aprisionamento social e cultural.

---

<sup>379</sup> Debord, G. (1957). *Report on the construction of situations and on the International Situationist tendency's conditions of organization and action*. (Traduzido por Ken Knabb). Recurso disponibilizado em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>. Acesso a 20 de março de 2019.

<sup>380</sup> Ver Goldberg, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 114-115. A autora cita como exemplos as peças “O guarda-roupa espelhado” (1923), de Aragon, escrito através da técnica da “escrita automática”; “L’Odyssée d’Ulysée le palimpseste” (1924), de Gilbert-Lecomte e “Le Peintre” (1922), de Roger Vitrac, que foram realizadas de acordo com as concepções surrealistas de irracionalidade e de inconsciente. Não menos significativas foram as peças de Antonin Artaud, que revelavam uma realidade onírica surrealista, como “Le Jet de sang” (1927), ou “Les Mystères de l’amor”, escrita por Vitrac e produzida por Artaud. In: Goldberg, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 121.

<sup>381</sup> Bradley, W. (2007). *Op. Cit.*, p. 16.

<sup>382</sup> Tradução nossa de: “the human dignity has been reduced to an exchange value”. In: The surrealist group. (1925). *Revolution now and forever*. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Op. Cit.*, p. 92.

A partir desses exemplos é possível compreender que os movimentos de vanguarda colocavam-se sempre na dianteira de uma luta por uma renovação cultural e artística. O posicionamento dos artistas face às tradições e o academicismo era sempre o de aversão, de abandono e, conseqüentemente de uma abertura a novos processos experimentais de produção que garantiram ao longo do século XX profundas alterações nos modos de representação, nos meios artísticos e na recepção da obra de arte. Foi desta postura transgressora que os movimentos de vanguarda se empossaram, objectivando alcançar com a performance uma atualização da arte e do homem no mundo.

Além disso, enquanto apresentações ao vivo, a *serata*, as *soirées*, os espectáculos de cabarés, e as reencenações e paradas soviéticas, permitiram ao artista o “ser visto”, o que lhe conferiu “a sua presença na sociedade”<sup>383</sup>, uma posição deslocada dos habituais ateliês onde poucos tinham acesso e que estavam vinculados a uma ideia do artista separado do mundo. Este ato de “estar presente”, inaugurado nas primeiras vanguardas já apresentava uma atitude interventora, como podemos verificar a partir da etimologia do termo em questão. Intervir, do latim *intervenire*, significa “tomar parte voluntariamente em; interpor a sua autoridade; tornar-se mediador; interceder; ingerir-se; ser ou estar presente; assistir; participar.”<sup>384</sup>, do latim, o vocábulo está ligado não apenas a uma ideia de presença (estar presente), mas de surpreender os presentes através de alguma ação<sup>385</sup>. Neste sentido, demanda ações em que o interventor, ciente de uma situação, toma parte, participa, faz-se presente e age, a fim de colaborar para uma resolução, transformação ou renovação.

A segunda metade do século XX<sup>386</sup> inaugura na arte uma outra variedade de aversão e renúncia ao passado e às tradições artísticas. A crítica que se apresentou a partir da década de 1950 direccionou-se contra uma sociedade capitalista e de consumo,

---

<sup>383</sup> Goldberg, R. (2007). *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>384</sup> Intervir. (2006). In: *Dicionário Língua portuguesa Universal*, 8ª ed. Lisboa: Texto Editores, p.883.

<sup>385</sup> Intervenire, is, veni, ire. (1984). In: *Novo Dicionário Latino-Português*. Porto: Lello e Irmão, p. 504-505.

<sup>386</sup> O que separa os surrealistas de uma nova vaga de artistas comprometidos com uma renovação social é a II Guerra Mundial. Será, depois disso, o movimento sociopolítico estudantil do Maio de 68 o principal marco histórico desta nova fase.



cujos objetos, inclusive os da arte, recebiam o estatuto de mercadoria e estavam demasiadamente subjugados às leis do mercado. Por outro lado, também haviam posicionamentos de rejeição às teorias formalistas da arte, que apregoavam a sua autonomia, e cujos principais defensores foram Clement Greenberg e Michael Fried<sup>387</sup>. Ademais, foi um momento de intensas lutas civis com participação artística, cujas frentes eram anti-colonialistas, anti-estadistas, pelos direitos civis e pela libertação feminina<sup>388</sup>.

Guy Debord<sup>389</sup> enfatizou igualmente o facto de que movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo, logo a seguir à II Guerra Mundial, foram institucionalizados pela cultura burguesa, que os agregou ao comércio estético comum e retirou-lhes a sua força revolucionária. Esvaziados então dos seus objetivos iniciais - a renovação cultural e social -, estes movimentos tornaram-se reservatórios de diversas teorias e discussões, que mais implementaram um caos ideológico do que propriamente possibilitaram a sua ação renovadora. Neste sentido evidenciava-se o seu fracasso enquanto agentes agitadores e transformadores do mundo, tornando-os estáticos, meros objetos de exposição e de especulação. Debord é, portanto, enfático em referir a necessidade de reverter esta condição a que denomina “decomposição ideológica”, não obstante, pela via da ruptura com as instituições culturais da sociedade burguesa e os seus movimentos de vanguarda institucionalizados.

Neste sentido, em resistência ao mercado da arte e às instituições que o asseguravam, e motivados por um espírito de engajamento social, um grande número de artistas passou a optar por produções artísticas de ordem efêmera, ligadas a locais que estavam fora dos circuitos habituais da arte, em muitos casos adentrando o espaço público e requerendo a participação dos espectadores, estavam preferencialmente focados nos processos de produção, mais do que nos objetos resultante dos mesmos.

O caminho percorrido pelos artistas neste período, portanto, foi ao encontro do contexto em que as obras eram produzidas, apresentadas e recepcionadas. Segundo

---

<sup>387</sup> Cruzeiro, C. P. (2014). *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>388</sup> Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>389</sup> Ver Debord, G. (1957). *Op. Cit.*

Cristina Pratas Cruzeiro, “durante este período emergiram várias propostas artísticas para as quais o contexto - enquanto espaço físico e experimental - se tornou parte integrante da obra tornando-a vulnerável e simultaneamente permeável àquilo que a circundava”<sup>390</sup>. Neste ponto, a aproximação arte-vida torna-se ainda mais evidente, já que o espaço-tempo, “enquanto formas únicas de construção da vida”<sup>391</sup>, passam a integrar igualmente as produções artísticas. É o caso das propostas que surgem no âmbito da performatividade ou da performance. A performatividade, já desde o início do século, nos casos em que se requer “que a obra seja percebida enquanto experiência”<sup>392</sup>, de forma a que todo o corpo do espectador é solicitado, e não apenas o sentido da visão, ou da audição. Pensemos nos casos da “Merzbaum”<sup>393</sup> de Kurt Schwitters, nas instalações de El Lissitzky<sup>394</sup>, na “Le vide”<sup>395</sup> de Yves Klein, ou em “Poema para Bailar” de Jorge Vieira, como exemplos. A performance, por outro lado, convoca o corpo do próprio artista, exige a sua presença no espaço-tempo da produção da própria obra. Desta forma, criação, apresentação e recepção convergem no mesmo espaço e tempo, e artista e espectador podem criar uma comunicação directa entre si.

---

<sup>390</sup> Cruzeiro, C. P. (2014). *Op. Cit.*, p. 120.

<sup>391</sup> Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 71.

<sup>392</sup> Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>393</sup> A obra constitui-se numa construção tridimensional que envolvia diversos materiais (madeira, metal, gesso, papel) e objetos que o artista recolhia (jornal, garrafas, espelhos, mobília), a qual o artista desenvolveu continuamente no seu apartamento, em Hannover, entre os anos de 1923 e 1937. Este processo de construção e *assemblage* chegou a ocupar oito divisões do seu edifício, que infelizmente foi bombardeado em 1943, em decorrência da guerra. Outros dois projetos como este foram iniciados pelo o artista na Noruega e no Reino Unido, os quais foram igualmente destruídos. In: Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p.20-22.

<sup>394</sup> El Lissitzky, em 1919, começou a trabalhar em torno da ideia de *Proun*, que, segundo Margarida Brito Alves, “adquiriu diferentes significados ao longo do tempo, tendo começado por designar um conjunto de composições de formas tendencialmente abstractas e geométricas que cruzavam a pintura, o design gráfico e a arquitetura” (p. 53). Eram construções tridimensionais, que ofereciam ao espectador diversos ângulos de percepção. Constituem-se como exemplos as obras “Prounraum” (1923) e “Abstraktes Kabinett” (1927-1928). In: Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 53-55.

<sup>395</sup> Nome pelo qual ficou conhecida a obra “La spécialisation de la sensibilité à l’état matière première en sensibilité picturale stabilisée” foi um evento organizado por Yves Klein, na Galerie Iris Clert de Paris, em 1958. Dividindo o espaço da galeria em áreas distintas, a primeira figurava como um hall de entrada, onde os visitantes eram recebidos com um cocktail. A segunda, separada daquela por uma cortina branca, recebia apenas dez visitantes de cada vez e constituía-se no espaço da galeria completamente esvaziado e pintado de branco. Desta forma, “Klein propunha uma experiência, dado que o espaço e o o tempo eram experienciados de forma vivencial, sendo dada efectiva ênfase à presença do corpo [...]”. In: Alves, A. M. D. B. (2011). *Op. Cit.*, p. 123.

Este tipo de aproximação à realidade tangível postulou igualmente uma aproximação a outros campos do saber, como a sociologia, a psicologia, a antropologia, a política e a ecologia, colocando em causa as teorias formalistas com o primado de uma “arte pela arte”, já que as vivências e experiências do cotidiano ganhavam cada vez mais centralidade nas pesquisas e experimentos dos artistas em detrimento das questões formais e de suporte. Não obstante, os meios tradicionais da arte, como a pintura e a escultura, passam igualmente por um processo de maior aproximação ao espaço das vivências. Como refere Ernesto de Sousa, na medida em que a moldura era ultrapassada ou mesmo extinta, passando-se o mesmo com o plinto, o que restava era um objeto em completa relação com o meio, que abria-se para envolvimento com o mundo, postulado de uma nova abordagem da produção artística pela sua relação direta com o espaço-tempo no qual está inserida<sup>396</sup>. Em outros casos, a pintura e a escultura muitas vezes foram abandonadas (ou produzidas em simultâneo) em favor de outras linguagens artísticas mais ligadas ao contexto, como a instalação, a *land art* e a performance arte.

Segundo Cruzeiro, portanto, “sobre a integração da arte no contexto da realidade é importante reflectir acerca de dois aspectos: a experiência do vivido na arte, relacionada com a presença do artista na realidade nos vários prismas de implicação que isso gera e a importância das noções de Tempo e Lugar”<sup>397</sup>. É, sobretudo neste ponto que podemos falar de intervenção. A presença do artista em situações e eventos ao vivo (*happenings*, performance), ou construindo obras (*land art*, arte pública, instalação) dentro das experiências de uma arte que pode ser denominada contextual, o coloca “a par” de um tempo e espaço específicos, no qual se faz visível, participa, e interfere com as suas ações e construções.

Como primeiro exemplo destas ações interventivas, apresentamos o trabalho de Allan Kaprow (1927-2006), cujas experiências iniciou na década de 1950. Ao ser instigado pela *action painting* de Pollock, pelas aulas de John Cage, e pela filosofia de John Dewey e do Zen Budismo, Kaprow desenvolveu uma prática artística focada num caminho de aproximação entre a arte e a vida. Thaíse Nardim, elabora na sua

---

<sup>396</sup> Sousa, J. E. (1977). Alternativa Zero. In: Sousa, J. E., Alves, I., & Justo, J. M. (1998). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 67-77, p. 75.

<sup>397</sup> Cruzeiro, C. P. (2014). *Op. Cit.*, p. 126.

dissertação de mestrado<sup>398</sup> o caminho percorrido por Kaprow, desde a sua iniciação artística com a pintura até às suas *Atividades*, caminho no qual se interpõe, por esta ordem, a colagem, a *assemblage*, o *environment*, e o *happening*. Todo este percurso evidencia a decisão do artista em transformar a arte em uma experiência consciente do cotidiano mais do que propriamente mantê-la enquanto produtora e apreciadora de objetos.

Os *happenings*<sup>399</sup> e as *Atividades* são o culminar do trabalho de Kaprow no sentido da aproximação entre arte e vida, que por vezes envolviam espaços da não-arte e a participação de não-artistas. Ambos estão fundamentados numa experiência do cotidiano e utilizam-se da performance como meio de propor novas experiências aos participantes. Entretanto, diferem na forma como permitem a participação do público, já que as ações propostas por Kaprow eram sempre pré-estabelecidas, e os participantes recebiam instruções, por vezes bastante pormenorizadas, sobre as ações que deveriam desempenhar. John Cage criticou os *happenings* justamente por não permitirem a liberdade necessária na criação de uma verdadeira situação inusitada, onde os participantes, tanto quanto o performer estariam diante de um evento que não fosse planeado, e assim aumentasse verdadeiramente a sua consciência e curiosidade<sup>400</sup>.

Nas *Atividades*<sup>401</sup>, entretanto, esta liberdade é aparentemente melhor trabalhada. Nestes projectos, apesar de ainda haver instruções, os participantes não apenas eram estimulados a tomar decisões, como deveriam eles mesmos questionar as suas ações, procurando percebê-las, ou seja, construindo as suas próprias dúvidas e processos de conhecimento.

Os participantes das *Atividades* não se envolvem em uma matriz, mas em situações, e como elétrons orbitam em torno de um núcleo, um tema, a faísca das dúvidas e questionamentos que serão levantados através de suas percepções. Eles levarão essas dúvidas e questionamentos consigo, no retorno à sua vida cotidiana,

---

<sup>398</sup> Nardim, T. (2009). *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

<sup>399</sup> Eventos ao vivo, onde os artistas e demais participantes trabalhavam enquanto *happeners* em espaços da não-arte (do espaço urbano, dos *lofts*, das paisagens naturais), utilizando como materiais os objetos e matérias do cotidiano (sons, ruídos, gestos).

<sup>400</sup> Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. (2nd Edition). New York: Routledge, p. 118-119.

<sup>401</sup> São exemplos de *Atividades* “Hello/Goodbye” (1978), “Maneuvers” (1971), “Air Condition” (1975).

onde, enfim, poderão reelaborar conteúdos e chegar à conclusões e a novas formas de agir.<sup>402</sup>

Estas *Atividades* possuem como estímulo ações desempenhadas todos os dias pelos indivíduos: dizer “olá” ou “adeus” para alguém, ceder a passagem, respirar, escovar os dentes<sup>403</sup>. Todas estas ações eram colocadas em evidência pelo artista, que as retirava do seu condicionamento e irrelevância, para uma atividade consciente e destacada: uma experiência. Isto significa que, por parte do participante, há um ganho de consciência sobre as ações que, no cotidiano, são praticadas por todos os indivíduos de forma automatizada. Segundo Kaprow,

Tal consciência do que fazemos e sentimos a cada dia, sua relação com a experiência dos outros e com a natureza ao nosso redor, torna-se, de facto, a performance da vida. E o próprio processo de prestar atenção a este continuum está posicionado no limiar da performance arte.<sup>404</sup>

Neste ponto, as experiências que Kaprow proporcionou aos participantes e a sua força interventora encontram fundamento na proposta do conceito de experiência de John Dewey<sup>405</sup>.

Dewey foi um dos filósofos responsáveis por despertar a atenção de alguns artistas para as relações entre a arte e a vivência dos indivíduos ao elaborar uma teoria sobre a experiência estética, a qual entendia dever ser o cerne, tanto da produção sobre uma teoria estética no campo artístico, quanto no campo das vivências humanas. Por experiência o filósofo entende as relações entre os indivíduos e o meio onde estão inseridos, entretanto, reitera que qualquer experiência pode ser insípida, automatizada e pouco apelativa, ou pode tornar-se numa experiência singular, consciente e, portanto, estética. Enquanto crítico de uma sociedade que automatiza e condiciona as ações dos seus indivíduos, Dewey refere que “a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no

---

<sup>402</sup> Nardim, T. (2009). *Op. Cit.*, p. 97.

<sup>403</sup> Kaprow escreve sobre as *Atividades* e a sua relação com o cotidiano num artigo de 1977, ao qual deu o título *Participation Performance*. In: Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring Art and Life*. (Edited by Jeff Kelley). Berkeley: University of California Press, p. 190-191.

<sup>404</sup> Tradução nossa de “Such consciousness of what we do and feel each day, its relation to others' experience and to nature around us, becomes in a real way the performance of living. And the very process of paying attention to this continuum is poised on the threshold of art performance”. In: Kaprow, A. (1979). *Performing Life*. In: Kaprow, A. (1993). *Op. Cit.*, p. 196.

<sup>405</sup> John Dewey (1859 - 1952), filósofo norte-americano, publicou sua tese “Art as experience” em 1934, pela George Allen & Unwin LTD.

meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais”<sup>406</sup>. Uma experiência singular para o filósofo, refere-se aos instantes em que os indivíduos encontram-se “plenamente presentes”, conscientes da sua existência através dos seus sentidos, já que numa vivência tão desperta e consciente, o indivíduo consegue criar uma relação entre o agir e as suas consequências, gerando um aprendizado que se enraíza na sua mente, e, por fim, a sua ação se consuma através da compreensão da mesma. Neste sentido, toda experiência singular é um aprendizado, e aprendizados transformam a forma como vivemos no mundo, o que conseqüentemente nos conduz a novas experiências.

À luz desta reflexão, o *happening* em Kaprow, configurou-se como meio de trazer maior consciência sobre o espaço, o tempo e as vivências cotidianas dos indivíduos, conduzindo-os a uma presença mais consciente no mundo, entretanto, e como já referimos anteriormente, estas experiências eram fortemente conduzidas por Kaprow de forma a que sobrasse pouco espaço para uma agência espontânea.

Neste ponto, a influência do Zen Budismo, cuja premissa do “estar presente” e consciente do que acontece a nossa volta, aparece também revelada. É provável que o elo de ligação entre o Zen e Kaprow deu-se pela sua relação com John Cage (1912-1992), o qual, em finais da década de 1950 tornou-se na figura central que conectou diversos artistas nas suas aulas. Alguns viriam a integrar a comunidade Fluxus e formular muitas das teorias que deram corpo a uma experiência artística pautada pela aproximação entre a arte e a vida. Foram nas aulas de composição musical dirigidas por Cage, na New School for Social Research de Nova Iorque, que emergiram a poesia concreta de Mac Low, os *Event Score* de Brecht, e os *happenings* de Kaprow<sup>407</sup>.

O trabalho experimental de Cage, pelo qual explorou os conceitos de indeterminação, acaso, silêncio e vazio na composição musical, conduziu-o na descoberta da produção sonora da própria vida na sua singular e natural existência. Pelo

---

<sup>406</sup> Dewey, J.; Boydston, J. A. (Ed.). (2010). *Arte Como experiência. Últimos escritos 1925-1953*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, p. 123.

<sup>407</sup> Higgins, H.(2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press, p. 2.

encontro com a filosofia Zen, cujos ensinamentos recebeu através de diversas fontes<sup>408</sup>, Cage compreendeu que a experiência direta da realidade era importante para conduzir os indivíduos a uma percepção da mesma não mediada pelo pensamento lógico, que está arredado de armadilhas, preconceitos e tradicionalismos<sup>409</sup>. A sua aproximação com a filosofia oriental, conferiu-lhe esta capacidade de percepção que ultrapassava a vivência alienada e letárgica da sociedade, habitada por comportamentos automatizados, mas igualmente inconsciente da sonoridade produzida pela sua própria existência. Para Cage retomar a experiência consciente do mundo requereu o despertar da sua própria audição, na percepção de sons e ruídos do cotidiano, os quais passou a experimentar e integrar nas suas composições.

Enquanto estudava as ideias sobre vazio e silêncio, Cage adentrou numa experiência na Universidade de Harvard, quando permaneceu por alguns momentos fechado numa câmara anecóica. No lugar possivelmente mais silencioso em que poderia estar, Cage relatou que ouvia os sons produzidos pelo próprio corpo<sup>410</sup>, constatando que o silêncio, portanto, era uma ilusão, no sentido em que ele apenas fazia sobressair as sonoridades produzidas pela vida na sua pulsação diária, constantemente abafadas pela agitação da vida cotidiana. Ao propor obras como “Silent Piece 4’ 33”” (1952), Cage estendeu ao público as suas próprias experiências, ao oferecer-lhe a possibilidade da meditação que ele mesmo experienciava diariamente, ou seja, da percepção dos sons que o “silêncio” era capaz de fazer sobressair. Como refere António Barros, “Silent Piece 4’ 33””, apresentava uma música “resultante da respiração; das reações dos auditores; dos barulhos da sala e dos automóveis que passavam na rua; da chuva que caía sobre os

---

<sup>408</sup> Primeiramente pela conferência de Nancy Wilson Ross na Cornish School, em finais de 1930 (embora Cage relate que esta conferência, ainda que muito provocativa para ele, não foi suficiente para direcioná-lo ao Zen). Depois através das aulas de D. T. Suzuki, na Universidade de Columbia. Pelo encontro com o *I Ching*. E também pela leitura de “Transformation of Nature in Art” de Ananda Coomaraswamy. In: Kostelanetz, R. (2003) *Op. Cit.*, p. 13, 17, 18 e 44.

<sup>409</sup> Smith, L. (2011). *Zen Buddhism and Mid-Century American Art*. (Master’s Degree Thesis). Stony Brook University, New York, p. 14.

<sup>410</sup> Fechado dentro desta câmara, onde supostamente imperava o silêncio, Cage relata que ouvia dois sons distinto: uma mais agudo e outro mais grave. Ao questionar o engenheiro responsável pelo projeto, porque ouvia estes dois sons, recebeu a seguinte informação “The High one was your nervous System in operation. The low one was your blood in circulation”. Neste momento Cage apercebeu-se que o silêncio era uma ilusão, no sentido em que ele existe apenas para revelar outros sons, mais escondidos da realidade. In: Smith, L. (2011). *Op. Cit.*, p. 14.

telhados ou dos ventos nas árvores”, de forma a que o artista conseguisse “despertar o espírito do público para a realidade da vida”<sup>411</sup>.

Não obstante, conjuntamente com os sons “naturais” daquele ambiente, ouvia-se a inquietação dos espectadores presentes<sup>412</sup>, de forma a que tornava-se evidente a própria inadequação do ser humano a esta tomada de consciência. Habitados como estavam (e estamos) a uma vida cotidiana agitada que tende a preencher todo o nosso espaço e tempo, a proposta de Cage inquietava, desalienava, e impunha uma consciência desconcertante sobre o desconhecimento da vida.

Para Cage a integração entre a arte e a vida consistia em perceber a arte dentro das mudanças, desordem, acidentes e momento efêmeros de beleza, sendo que a apreciação da arte seria uma apreciação da própria vida. Aqui podemos referenciar, tal como na obra de Kaprow, que Cage pretendia despertar a consciência da sua audiência para o cotidiano, desejando que a experiência no ambiente da peça despertasse a todos para uma experiência mais significativa no seu dia a dia. Mas, ao contrário de Kaprow, Cage pretendia que esta experiência não fosse intermediada de nenhuma maneira, pelo que não dizia às pessoas o que elas deveriam fazer. Neste sentido, referiu que: “Eu quero que meu trabalho seja livre daquilo de que eu gosto ou não gosto, porque eu penso que a música deve ser livre dos sentimentos e ideias do compositor.”<sup>413</sup>

Esta afirmação reitera que a arte enquanto experiência em Cage implicava o abandono do Ego (outro dos ensinamentos que recebe do Zen) para uma participação do espectador no ato criador, já que ele, tanto quanto o compositor e o intérprete “sofrem a ação do tempo e do espaço e, aquilo que a obra é, aciona ou faz acontecer (podendo ser, acionar e fazer acontecer múltiplas e diversas coisas), dá-se por um ato de desvelar ou desdobrar o potencial de criação que está tanto na obra como no espectador”<sup>414</sup>. Cage

---

<sup>411</sup> Barros, A. (2013). *John Cage, música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul, p. 13.

<sup>412</sup> John Cage In: Kostelanetz, R. (2003) *Op. Cit.*, p.70.

<sup>413</sup> Tradução nossa de: “I wanted my work to be free of my own likes and dislikes, because I think music should be free of the feelings and ideas of the composer”. John Cage In: Kostelanetz, R. (2003) *Op. Cit.*, p.70.

<sup>414</sup> Almeida, K. C.; Olinto, L. (2017, julho). A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage. *Urdimento*, v.1, no. 28, pp. 15-34, p. 29.



portanto, interveio no seu contexto de atuação através da consciencialização do seu público para a beleza, efemeridade e singularidade da vida, não apenas mantendo-os no habitual local de ouvintes/espectadores, mas convidando-os a participarem na experiência.

Este despertar do potencial criativo do espectador é também fundamental para o entendimento da obra e do pensamento do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), cujas propostas de aproximação entre arte e vida sugerem um alargamento do conceito de arte e de escultura, e que culmina no que Beuys denominou “escultura social”, um projeto que assume um posicionamento de intervenção social e política bastante claro. Para Beuys cada pensamento, discurso e ação colaboravam para uma transformação do mundo. Neste sentido, compreendia a “escultura social” pelo meio como moldamos os nossos pensamentos, como damos forma a estes pensamentos através das palavras e, por fim, como estes pensamentos e palavras conduzem-nos à ações que moldam e dão forma ao mundo no qual vivemos<sup>415</sup>. Existe, portanto, em Beuys, forças invisíveis que, diariamente conduzem os indivíduos a pensarem, falarem e agirem de forma a esculpirem o mundo no qual vivem. Essas forças motivacionais da ação humana são representadas em suas obras através de materiais relacionados com a energia térmica. Gordura, feltro, bronze, mel, são substâncias que retêm ou que facilitam a condução do calor, sendo que a potência destes materiais eram vistos através das obras de Beuys pela sua ação invisível, que agem afastados dos nossos campos de percepção, mas que se fazem visíveis à medida em que a obra se transforma diariamente<sup>416</sup>. Essa energia potencial invisível é o que possibilita o processo evolutivo da matéria e do ecossistema ao qual ela pertence e que, a cada momento modifica-se, molda-se de acordo com o processo ao qual foi submetido.

“Honeypump at the workplace”, sua instalação para a Documenta VI, em Kassel (1977), é um bom exemplo de como o calor das matérias naturais eram utilizadas simbolicamente por Beuys para estabelecer paralelos com a potência humana capaz de esculpir o mundo. A instalação consistia num motor que bombeava duas toneladas de

---

<sup>415</sup> Beuys, J.; Harlan, V. (2012). *What is art?* (Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks). Forest Row: Clairview Books, p. 48.

<sup>416</sup> São exemplos as obras “Fettstuhl” (1964-1985), “Fettecke” (1982), ou “7000 Oak Trees” (1982).

mel líquido através de uma tubulação que subia de uma sala ovalada até ao teto, onde o cano fazia uma curva, na qual parte do mel se estagnava. Na mesma sala foi instalado um outro motor que bombeava gordura a uma alta velocidade<sup>417</sup>. Beuys explica que o sistema como um todo, funcionando como uma máquina, eram representativos de um sistema circulatório no qual pensamento (mel acumulado próximo ao teto - a cabeça), sentimento (os motores enquanto representantes do coração e promotores do movimento) e o poder do desejo (a gordura - “calor” - circulando ininterruptamente enquanto força geradora de potência)<sup>418</sup> estavam presentes. Não obstante, durante os cem dias da Documenta, Beuys esteve presente na sala da instalação, promovendo discussões sobre a obra e apresentando o projeto da FIU (*Free International University*), a Universidade Internacional Livre, que considerava ser o *workplace* da potência criativa de cada indivíduo.

Para Beuys a universidade enquanto local de aprendizado era também lugar de ativar o potencial criativo de cada ser humano. A sua abordagem pedagógica partia do princípio que o verdadeiro capital da sociedade não era a sua moeda, mas a força criativa de cada ser humano e os produtos que dela se originam<sup>419</sup>. Neste sentido, os valores de uma sociedade de mercado, motivada pela obtenção de lucro e estimulada pelo desejo egoísta da autopromoção e enriquecimento, seriam trocados pelos valores de uma economia criativa, onde cada indivíduo ciente das suas capacidades, assume o seu lugar no mundo do trabalho cooperando para a saciedade das necessidades de todos e para resolução dos problemas mais evidentes do mundo, como a fome ou a guerra, ambas produtos diretos da economia de mercado<sup>420</sup>. Como numa grande colmeia, o organismo social mantém-se através da unidade na diversidade, cresce e evolui em conjunto. Neste ponto encontra-se a influência de Rudolf Steiner sobre o pensamento de Beuys. Como refere Magda Salete Vicini:

---

<sup>417</sup> Beuys, J.; Harlan, V. (2012). *Op. Cit.*, p. 157.

<sup>418</sup> Ibidem, p. 158.

<sup>419</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>420</sup> Beckmann, L (2001). “*The causes lie in the future*”. In: Ray, G. (Ed.). (2001). *Joseph Beuys, mapping the legacy*. New York: Distributed Art Publishers and The John and Mable Ringling Museum of Art, pp. 91 -111, p. 103.

Queremos salientar como cultura, a importância que Steiner estabelece entre o habitat da abelha e sua produção: a interdependência que há no universo para que ocorra a vida dos planetas, as fases da lua, a energia solar, para que a terra produza a flor, que produz o néctar, que a abelha utiliza para produzir o mel, que nutre o homem (STEINER, 2005, p.156-157). A partir de um diagrama desenhado - dentre tantos que realiza em suas conferências -, Steiner identifica as células sanguíneas na cabeça humana da mesma forma que a cera das abelhas na colmeia, convertendo o néctar que colhem na natureza em energia. Essa cadeia da vida levantada por Steiner nos faz compreender a proposta de Joseph Beuys de olhar o mundo holisticamente.<sup>421</sup>

A proposta de Beuys, portanto, é baseada nesta percepção holística do mundo, onde organismo social e ecossistema funcionam em conjunto, sem exploração, nem do ambiente, nem do humano. Entram aqui em ação os ideais de trabalho coletivo e também de uma participação ativa do público que refere-se a uma igualdade de oportunidades. A liberdade, portanto, é fruto deste novo sistema. Mas como alcançá-lo? Para Beuys, a resposta está na arte, visto que é no seu campo em que a criatividade (o calor potenciador de transformação) está na origem do pensamento, da análise do mundo e da produção de objetos. O capital portanto, é a própria arte, a criatividade nela pulsante. Mas sua abordagem neste ponto é igualmente holística. Se é na arte que está o potencial criativo, é aquilo que entendemos por arte que deve ser expandido, de maneira a que a potência criativa não fique restrita a um campo, mas alcance todas as esferas da vida. Portanto, para Beuys, só existem artistas no sentido em que “todo ser humano é uma artista”, e todo organismo social é uma grande obra de arte, uma “escultura social”<sup>422</sup>.

É por isso que Beuys durante toda a sua ação enquanto artista, ativista e revolucionário, utilizava qualquer oportunidade para estimular a criatividade dos seus

---

<sup>421</sup> Vinci, M. S. (2011). *Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys: um processo de tradução criativa*. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, p. 19. Vinci, faz salientar que esta influência de Steiner na percepção de Beuys sobre as relações de produção estendem-se também sobre o entendimento que o artista apresentava sobre o sistema capitalista e a necessidade de integrar o ser humano num sistema mais orgânico, no qual a vida flui em harmonia com os outros seres. Da potencialidade que Steiner vê na natureza, inclusive no humano, Beuys retira o fundamento para o conceito de “escultura social”.

<sup>422</sup> Todo este pensamento foi apresentado num discurso de Beuys, proferido no Münchener Daucmerspiele, Munique, em 1985, sob o título “Falando sobre o próprio país”. O discurso foi traduzido para o português por Lia do Rio e encontra-se na página web do grupo de pesquisa “Histórias Interativas” da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em <http://www.historias.interativas.nom.br/lilith/pesquisa/beuys-lia.pdf>. Acesso a 1 de abril de 2019.

espectadores e ouvintes. Muitas de suas obras utilizaram-se da performance e da performatividade, como meio de o artista se fazer presente e discutir junto com o público as ideias que propunha. Parece claro que, para Beuys, o processo criativo inicia com uma série de questionamentos que tornam o indivíduo mais consciente daquilo que habita a sua mente e o seu entorno. E, neste sentido, a busca por respostas e soluções coloca o indivíduo numa espécie de estado criativo - um estado de produção de energia, invisível, mas que conduzirá a ações efectivas que possibilitam a evolução do organismo social. A intervenção, então, assume-se como o instigar da potência criativa, transformando cada indivíduo em um artista no sentido ampliado do termo, como propôs Beuys.

Joseph Beuys foi durante um período integrante da comunidade Fluxus, uma rede de artistas que se organizavam em torno daquilo que Ken Friedman nomeou de “um laboratório internacional de ideias”<sup>423</sup>, focada sobretudo na proposta de uma transformação cultural, social e política, tal como Beuys acreditava. Sem estabelecerem um programa oficial de atuação, os artistas Fluxus estavam conectados pela partilha de uma nova consciência em arte, pela qual o termo Fluxus passou a referir-se, como esclarece Dick Higgins, a “- uma forma de se fazer as coisas; - uma tradição, e; - uma forma de vida e de morte”<sup>424</sup>, o que significava uma postura e atitude diante da vida e do trabalho artístico, mais do que diretrizes para uma prática no campo da arte.

Na comunidade todos estavam envolvidos com uma pedagogia experimental, pela qual, pretendia-se resolver a dicotomia entre a arte e a vida, bem como desenvolver novas práticas artísticas, fundamentadas no conceito de “intermedia”, a fim de abandonarem as convenções em arte. As suas ações, portanto, em grupo ou individualmente, “operavam para alterar as percepções e para oferecer novos entendimentos sobre as expectativas centrais da arte e da performance”<sup>425</sup>. Para

---

<sup>423</sup> Friedman, K. (2011). Fluxus: a laboratory of Ideas. In: Baas, J. (Ed.). (2011). *Fluxus and the Essential questions of life*. New Hampshire: Hood Museum of Art and The University of Chicago Press, pp. 35-34, p. 35.

<sup>424</sup> Higgins, D. (1997). Modernism since Postmodernism: Essays on Intermedia. In: Baas, J. (Ed.). (2011). *Op. Cit.*, p. 160.

<sup>425</sup> Tradução nossa de: “[...] operate to alter our perceptions and offer new insights into the core expectations of art and performance”. In: Smith, O. (2002). Avant-gardism and the Fluxus Project. *Performance Research - On Fluxus*, nº3, vol. 7, pp. 3-12, p. 6

Friedman, a comunidade Fluxus estava engajada numa mudança de paradigmas, que se estendessem da arte para a vivência humana. Segundo o artista, “a essência do Fluxus era a transformação” e “questões de transformação envolvem mudanças de paradigmas”<sup>426</sup>. Para uma transformação efetiva no ambiente global do futuro, portanto, fazia-se necessário transformar as consciências do presente.

É a partir desta crença que Dick Higgins afirma, portanto, que a recepção de uma obra Fluxus depende do ciclo interpretativo da hermenêutica (pelo qual uma obra Fluxus deve igualmente ser apreciada criticamente). Neste sentido, Higgins esclarece que o ciclo começa com uma “ideia do trabalho, que conduz à manifestação do trabalho, conduzida ao receptor, levando aos próprios processos de pensamento do receptor, que o conduz a uma nova ideia de trabalho, levando a mais processos de pensamento, levando à percepção modificada do trabalho sendo manifestado, levando à percepção alterada da ideia de trabalho”<sup>427</sup>. Para exemplificar o seu pensamento, Higgins expõe a questão através da metáfora do horizonte concedida por Hans-Georg Gadamer, pela qual entende-se que um artista propõem um horizonte de experiência através da sua performance/evento. Os espectadores, por seu turno, adentram esta experiência levando consigo seus próprios horizontes, e ao experienciarem a proposta do artista, mesclam ambos os horizontes de experiências. Com resultado, ao fim da performance/evento o receptor tem sua percepção modificada, de forma a alterar a sua forma de perceber e viver no mundo<sup>428</sup>.

A chave do processo aqui é: estar consciente dos dois horizontes, completar o processo de fusão (prestando muita atenção à performance), e, então, descobrir a

---

<sup>426</sup> Tradução nossa de: “The essence of Fluxus has been transformation” e “Transformative issues involve paradigm shifts”. In: Friedman, K. (1989). *Fluxus and Company*. In: Friedman, K. (Ed.). (1998). *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions, p. 239.

<sup>427</sup> Tradução nossa de: “[...] idea of work, leading to manifestation of work, leading to recipient, leading to recipient's own thought processes, leading to new idea of work, leading to further thought processes, leading to modified perception of work being manifested, leading back to altered perception of the idea of work”. In: Higgins, D. (1985). *Fluxus: theory and reception*. In: Friedman, K. (Ed.). (1998). *Op. Cit.*, p. 229.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 230.

alteração em seu próprio horizonte - observando que, por exemplo, a performance tenha afectado o modo como se pensa sobre feijões, manteiga, sorrisos ou ovos<sup>429</sup>.

A mudança de paradigmas a que se refere Friedman, bem como a sua percepção do Fluxus funcionar como um laboratório de ideias, colabora com a teoria de Higgins sobre a recepção das obras Fluxus, em sentido de que experimentar e apresentar novas ideias ao público funciona como uma forma de pedagogia onde o artista está interessado em partilhar ideias, comunicar e dialogar, mais do que apresentar objetos e gestos de contemplação. Ao proceder com a partilha, então, o artista propõem ao seu público questionamentos e novos meios de compreensão da arte e da vida. Como refere António Barros, “ser artista, na óptica FLUXUS, é ser também um *educador*. Um activador de cidadania. Um mobilizador consciente de optimizações”<sup>430</sup>. E é por este caminho que uma intervenção cultural, social e política se torna possível.

Por fim, gostaríamos ainda de apresentar o projeto da Internacional Situacionista<sup>431</sup> (IS), cujas premissas estão intimamente ligadas à crítica orientada à “Sociedade do Espectáculo”, proferida por Guy Debord (1931-1994), porta-voz e principal teórico dos situacionistas. Segundo Debord, o espectáculo é sinónimo de não-intervenção, um estado de alienação dos indivíduos cuja origem está no sistema capitalista, e que o impede de criar o seu próprio destino<sup>432</sup>. Na sociedade do espectáculo a alienação é fruto da desintegração da vida em diversas esferas, desde a divisão do trabalho (já proposta por Karl Marx e cuja teoria é a base do pensamento de Debord), passando pelas ciências, pela filosofia e pela arte. Este último campo é tema constante dos debates situacionistas, o qual é criticado pela sua existência alienada da

---

<sup>429</sup> Tradução nossa de: “The key processes here are: being conscious of the two horizons, completing the fusion process (by paying close attention to the performance), and then the discovery of the alterations in one's own horizon - as one notices that, for example, the performance has affected how one has been thinking about beans, butter, smiles or eggs” In: Higgins, D. (1985). *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>430</sup> Barros, A. (s/d). *Artor (à conversa com Tânia Saraiva)*. Disponível em <https://barrosantonio.wordpress.com/about/conversa-tania-saraiva-e-antonio-barros>. Acesso a 12 de março de 2019.

<sup>431</sup> Organização que deriva de uma outra, a “Internacional Letrista”, reuniu artistas e intelectuais, e foi fundada em 1957 por Guy Debord, Asger Jorn, Pinot Gallizio e Ralph Rumney. Por ela passaram cerca de 70 indivíduos até a sua extinção em 1972, sendo que Guy Debord consistiu permanentemente na sua figura central. In: Jappe, A. (2011, dezembro). Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos? (Tradução por Fernando R. De Moraes Barros). *Baleia na Rede*, 1(8), ano VIII, pp. 192-205.

<sup>432</sup> Jappe, A. (1999). *Guy Debord*. (Tradução de Iraci D. Poleti). Petrópolis: Editora Vozes, p. 81.

vida, ou seja, pela sua existência em estado de mera contemplação, sem efeitos significativos no dia-a-dia dos indivíduos. Nesta perspectiva, os situacionistas entendiam uma revolução cultural no sentido de, munidos das técnicas e formas da arte, construir novas situações no cotidiano das pessoas, a fim de que a arte fosse *realizada* na esfera da vida, e não permanecesse como mera *expressão* da mesma. Esse *realizar* da arte significava a sua desalienação do espectáculo.

A arte, neste sentido, as suas ferramentas e conteúdos, estaria aliada a um projeto que permitisse a transformação do comportamento dos indivíduos na sociedade através da construção de ambientes que permitissem suscitar novas sensações e novos desejos, diferentes daqueles propostos pela sociedade espectacularizada. A este projeto nomearam “urbanismo unitário”<sup>433</sup>, que seriam construídos com base em pesquisas acerca dos efeitos dos ambientes geográficos sobre as emoções e o comportamento humano (psicogeografia).

Nossa ideia central é a construção de situações, o que significa dizer, a construção concreta de ambientes momentâneos de vida e a sua transformação em uma qualidade passional superior. Devemos desenvolver uma intervenção sistemática com base nos fatores complexos de dois componentes em interação perpétua: o ambiente material da vida e os comportamentos que ele dá origem e que radicalmente o transformam.<sup>434</sup>

Segundo Debord, a criação de situações objectivava uma ação revolucionária integral da cultura, que não se resignava a uma luta pela dominação dos meios de produção. Para ser efetiva, uma ação deste âmbito deveria possibilitar uma abolição total de qualquer tipo de exploração humana, abrangendo também as “paixões, compensações e hábitos que essa exploração gerou”<sup>435</sup>. Como referiu Debord, “nada pode dispensar a vida de ser absolutamente apaixonante”, e, portanto, se a vida pautada

---

<sup>433</sup> Segundo Debord, o conceito significa a utilização de todos os meios disponíveis (artes e técnicas) na construção de um ambiente unitário, ou seja, no qual sonoridade, plasticidade, objetos, refeições, ações estejam interligados de acordo com os efeitos emocionais que se pretendam produzir, mas sem referenciar nenhuma das categorias estéticas tradicionais. In: Debord, G. (1957). *Op. Cit.*

<sup>434</sup> Tradução nossa de “Our central idea is the construction of situations, that is to say, the concrete construction of momentary ambiances of life and their transformation into a superior passional quality. We must develop a systematic intervention based on the complex factors of two components in perpetual interaction: the material environment of life and the behaviors which it gives rise to and which radically transform it.”. In: Debord, G. (1957). *Op. Cit.*

<sup>435</sup> Debord, G. (1957). *Op. Cit.*

pelo acúmulo de capital gerou hábitos, comportamentos e uma vivência empobrecidas pela ganância e pela manipulação dos indivíduos, a proposta passava por transformar a vida apaixonante outra vez, entregando o seu destino de volta aos seus verdadeiros possesores.

No Manifesto Situacionista, publicado em junho de 1960, as diretrizes para uma nova cultura assumem uma participação total do público na criação de novas estruturas sociais capazes de uma revolução do comportamento. Neste sentido, “todo mundo chegará a ser ‘artista’, num sentido que os artistas não alcançaram: a construção da sua própria vida”<sup>436</sup>. A proposta de intervenção dos situacionistas era, portanto, retirar cada indivíduo da sua alienação diária, transformando-os de espectadores em interventores. Neste sentido, a performance arte, não figura como uma substituta de antigos meios artísticos, mas como uma aliada na proposta de criação de situações, porque o que interessava aos situacionistas não era uma revolução ao nível dos meios artísticos (das técnicas, formas ou suportes), mas na utilização da sua potência criativa de forma efetiva na vida cotidiana dos indivíduos.

Poderíamos continuar este capítulo com uma longa lista de artistas e coletivos que dedicaram a sua prática artística à propostas interventoras no contexto social e cultural que os circundava e cuja origem também se encontra entre os contextos das décadas de 1950-1970. Dentro do Fluxus: Robert Filliou, Wolf Wostel, Yoko Ono, Naum June Paik, entre outros. O Grupo Gutai no Japão ou o coletivo de Arte Sociológica de Fred Forest, Hervé Fischer e Jean Paul Thenot. Parte da nossa preocupação neste capítulo, entretanto, não era uma abordagem exaustiva destes projetos e movimentos, mas sim uma tentativa de compreensão de como a intervenção foi compreendida por estes artistas e em que sentido ela foi aplicada através das suas obras. Neste sentido fica claro que, ainda que por caminhos distintos e por abordagens conceptuais e filosóficas diferentes, as propostas procuram despertar a consciência dos espectadores para a vida em si mesma como algo de valor e significado inigualáveis. A partir deste despertar de consciência, desperta-se igualmente o potencial criativo que

---

<sup>436</sup> Manifeste (junho, 1960). *Internationale Situationniste*, n.º. 4, pp. 1-40, p. 38. Disponível em <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et-2548.html>. Acesso a 21 de março de 2019. (Tradução portuguesa disponível em <http://guy-debord.blogspot.com/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html>. Acesso a 21 de março de 2019.)



cada um carrega em si mesmo, e, assim, passa a existir a possibilidade da criação, da modelagem da vida e da sociedade em que se encontram. Essas perspectivas assentam nos ideias de coletividade em que a participação do público passa não apenas pelo instigar de uma reflexão sobre a vivência no mundo, como também pelo seu investimento laboral. Esta participação ativa com a criação de novas situações e de processos artísticos torna-se fulcral para a desalienação dos indivíduos e para a criação de novas situações sociais.

Estes serão objetivos igualmente traçados por um grupo de artistas em Portugal após a queda do fascismo no país. Como expomos anteriormente, a mudança de regime trouxe à tona reflexões sobre o papel da arte e do artista na sociedade, além de despertar a comunidade intelectual para discussões sobre a possibilidade de democratização da arte e da cultura em Portugal. Egídio Álvaro assumiu um papel preponderante neste cenário, sobretudo pela sua ação dinamizadora no campo cultural. Como veremos a seguir, as questões em voga neste contexto específico do Portugal pós-Revolução também fundamentaram muitas das ideias e das dinâmicas propostas pelo crítico, das quais os *Encontros Internacionais de Arte* constituem-se em um excelente exemplo.

A seguir faremos uma breve incursão sobre algumas características do trabalho teórico de Egídio Álvaro seguindo o conceito de intervenção largamente utilizado por ele. No seguimento, procederemos então com uma análise das performances apresentadas nos Encontros e as propostas de intervenção social que elas propuseram.

### **III.1 O conceito de Intervenção no pensamento de Egídio Álvaro**

Crítico, curador, artista e dinamizador cultural Egídio Álvaro (n.1931) foi um dos protagonistas da cena artística portuguesa desde a década de 1960. A partir dos seus textos é possível capturar um espírito entusiasta, desejoso de uma renovação cultural no seu país. Crítico tenaz do mercado de arte, da falta de circulação das obras e artistas portugueses no exterior, da inadequação da crítica e da curadoria de arte portuguesa em tempos de profundas mudanças na prática artística, nas ideias sobre arte e nos seus meios, Egídio tornou-se em um profícuo dinamizador cultural entre Portugal e Paris,

como forma de trabalhar a sua crítica, propondo respostas às problemáticas que abordava.

Foi co-organizador de eventos como *Perspectiva 74* (Porto, 1974), os *Encontros Internacionais de Arte* (Valadares, 1974; Viana do Castelo, 1975; Póvoa do Varzim, 1976 e Caldas da Rainha, 1977), *Alternativa: Festivais de Arte viva* (Almada, 1981 e 1982). Foi curador de exposições como “Identidade Cultural e Massificação” (Lisboa, 1977), “Figurações, Intervenções” (Lisboa, 1980), “Performance Portugaise”, (Paris, 1984), e apresentou exposições também na EXPO AICA (Lisboa, 1972, 1974, 1985). Em Paris, fundou a *Galeria Diagonale - Espace critique*, à 25 de abril de 1979, onde organizou o *Premier Festival International de Carte Postale d’Avant Garde* e apresentou mais de 50 artistas ligados à Performance Arte<sup>437</sup>, e que veio a afirmar-se “como um espaço alternativo europeu de referência”<sup>438</sup>. Além de profícuo dinamizador cultural Egídio também foi professor de Arte Moderna no IADE, instituição onde proferiu diversas palestras<sup>439</sup> e também produziu o *Ciclo de Arte Moderna*.

Residindo em Paris desde o ano de 1964<sup>440</sup>, sua vivência na capital francesa, conferiu-lhe a possibilidade de estar em contacto com diversos movimentos artísticos e mostras de arte a nível internacional. A sua passagem pela Documenta 5, pelas Bienais de Paris, e por feiras de arte como a Prospect 73 de Düsseldorf (sobre as quais escreveu na coluna “Carta de Paris” do *Diário de Notícias*<sup>441</sup>, ou na *Revista de Artes Plásticas*, da qual era diretor), colocou-o a par dos movimentos de vanguarda da época, como o do Fluxus, de Joseph Beuys ou dos Situacionistas, entre outros, cujo enfoque das

---

<sup>437</sup> Álvaro, E. (1981). *Performances: actions, interventions, rituels, situations, comportements, installations*. Galeria Diagonale: Paris, p. 9.

<sup>438</sup> Barão, A. (2009a). *Op. Cit.*

<sup>439</sup> Por exemplo, entre janeiro e junho de 1972, desenvolveu dois ciclos de palestras sobre os temas “Para uma cultura visual” e “Análise crítica da arte moderna portuguesa”. In: Freitas, L. (1972, 3 de fevereiro). “Temos artistas de rara qualidade”. Entrevista com o crítico Egídio Álvaro. *Diário de Notícias*, Lisboa.

<sup>440</sup> Futurismo, Cubismo e Dadaísmo na arte portuguesa de 1910 a 1970. (1970, 25 fevereiro). *Diário de Notícias*, s/p. (O artigo foi consultado a partir de um recorte do jornal do qual foi excluído o número da página. Este, e outros recortes pertencentes a uma coluna do jornal intitulada “Carta de Paris”, foram organizados pela Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e disponibilizados no seu Espaço Multimédia em um ficheiro sob o mesmo título).

<sup>441</sup> Entre os anos de 1962 e 1973 Egídio Álvaro foi colaborador do suplemento literário e artístico “Artes e Letras” do jornal *Diário de Notícias*, o qual era dirigido neste período pela jornalista Natércia Freire. In: Barão, A. L. (2016). *A profissionalização da Crítica de Arte portuguesa (1967-1976)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Porto, p. 303.

produções artísticas estavam consolidados sobre o conceito de “obra-evento”, ou “obra-acontecimento”. Estas adquirem “significado em pleno contexto da vida quotidiana, isto é, no momento da sua apresentação”, de forma a que “a exposição transformou-se no espaço de acontecimento da obra e de activação do seu processo criativo”<sup>442</sup>.

Para além deste contacto com obras e artistas, eventos como a *Documenta 5* e as Bienais de Paris colaboravam para uma problematização, não apenas no campo da produção artística (dos seus meios tradicionais, dos suportes artísticos ou da função social da arte), como também dos entendimentos sobre o trabalho de curadoria e do papel e ação dos museus nas sociedades pós-guerra. Uma breve incursão sobre a *Documenta 5* coloca-nos diante de um dos protagonistas deste novo período para a curadoria e a museologia, o seu idealizador e produtor Harald Szeemann.

Com a *Documenta 5*<sup>443</sup> (e também anteriormente, em exposições como *When Attitudes Become Form*) “Szeemann propôs que o curador de arte contemporânea tivesse que dar voz aos impulsos conectivos da prática artística: ele tinha que reconhecer tendências amplas dentro da produção contemporânea muitas vezes heterogénea<sup>444</sup>. As práticas artísticas contemporâneas a que Szeemann e os seus colaboradores estavam interessados demonstravam que havia uma maior tendência para a compreensão do museu e das exposições enquanto espaços de interacção do que um lugar isolado para apresentar objectos desconectados do seu contexto de criação, ou enquanto mercadorias<sup>445</sup>. Para subverter estas ideias, o programa da *Documenta 5* foi pensado para agregar ao museu uma função mais pedagógica, através de seminários, de apresentação de vídeos e slides, bem como um espaço onde o artista pudesse dialogar com o público e esclarecer as suas atividades. Assim, não existe aqui um afastamento ou

---

<sup>442</sup> Barão, A. (2009b). *Op. Cit.*, p. 294.

<sup>443</sup> Em 1972, Szeemann apresentou em Kassel 222 artistas, entre os quais, Joseph Beuys, Vito Acconci, Ben Vautier, Robert Filliou, La Monte Young, Michael Snow, Christo, Rebeca Horn, Hermann Nitsch, Yoko Ono, Claes Oldenburg, George Brecht e o grupo Art & Language.

<sup>444</sup> Tradução nossa de: “Szeemann proposed that the contemporary art curator had to give voice to the connective impulses of artistic practice: he had to recognize broad tendencies within the registered of often heterogeneous contemporary production”. In: Rosenberg, M. (2019). Harald Szeemann and the road back to the museum. *Getty Research Journal*, nº11, pp. 107-132, p. 114. Disponível em [https://www.academia.edu/38327928/Harld\\_Szeemann\\_and\\_the\\_Road\\_Back\\_to\\_the\\_Museum\\_GRJ.pdf](https://www.academia.edu/38327928/Harld_Szeemann_and_the_Road_Back_to_the_Museum_GRJ.pdf). Acesso a 15 de abril de 2019.

<sup>445</sup> Rosenberg, M. (2019). *Op. Cit.*, p. 115.

mesmo uma negação do espaço institucional da arte, mas uma reformulação na sua abordagem e função social. Ainda assim, a rua, espaço urbano, torna-se também um lugar importante para atingir os objetivos da *Documenta 5*, já que apresenta-se como um local não-institucional, no qual os processos de interação e participação poderiam fluir mais livremente dada a sua familiaridade e banalidade. A rua é o lugar da experiência e da interação social cotidiana, logo, possui o potencial necessário para apresentação dos eventos programados<sup>446</sup>, que na *Documenta 5* foi somada a um museu reformulado igualmente para a interação.

Para Egídio a *Documenta 5* apresentou sistematicamente, como nenhuma mostra antes dela havia proposto, a destruição das fronteiras artísticas que possibilitavam desde a década de 1960 (com os movimentos da Op, da Pop, do *Nouveau réalisme*) “a conquista incessante de novos terrenos artísticos nos quais a interferência com campos afins está longe de se esgotar”<sup>447</sup>. Este transpor de fronteiras possibilitou à arte validar outros suportes e materiais (vidro, metal, areia, mar, terra, lixo, corpo, ...) o que, por sua vez desconstruiu a lógica do mercado de arte, ao dificultar a circulação de obras como *happenings*, performances, instalações, *land art*. Neste novo cenário, para Egídio, a noção de artista como um “ser de eleição, o eleito”, é igualmente questionada como também a ideia de museu “como lugar de glorificação daquilo que está morto ou de uma cultura mais ou menos oficial e orientada”<sup>448</sup>. No seu artigo para o *Diário de Notícias*, referindo-se ao mesmo evento, Egídio ressalva que *Documenta 5* possibilitou “um incoercível sentimento de liberdade e de festa, uma gigantesca sensação de fé no futuro e um estado de euforia... Segundo Kassel, nesta quinta versão da Documenta, arte é liberdade, e de pouco serve ignorá-lo ou combatê-lo.”<sup>449</sup>

Se em *Documenta 5* apresentam-se os ideias mais tarde trabalhados também por Egídio Álvaro (proposta de espaços de criação livre, espontânea e interdisciplinares, de espaços para exibição e reflexão, espaços estes que confluem muitas vezes num único

---

<sup>446</sup> Rosenberg, M. (2019). *Op. Cit.*, p. 116-117.

<sup>447</sup> Álvaro, E. (1973, outubro). *Documenta 5. Revista de Artes Plásticas*, nº. 1, pp. 16-22, p. 16.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>449</sup> Álvaro, E. (1973, 1º de fevereiro). Carta de Kassel. Quinta Documenta (III): o desmoronar das fronteiras. *Diário de Notícias*, Lisboa.

lugar de criação, exibição e reflexão da obra), das Bienais de Paris procedem o seu entusiasmo para com a juventude artística. Estes eventos parisienses apresentavam apenas jovens artistas, com menos de 35 anos<sup>450</sup>, abrindo-lhes um espaço muitas vezes negado pelas instituições oficiais. Aquilo que para muitos críticos pisava o risco de “uma novidade a todo custo”, podendo colocar em causa a qualidade estética ou curatorial do evento, para Egídio era uma postura louvável que se opunha às vedetizações e oportunismos vigentes quando apresentam apenas os nomes já consagrados da cena artística, num trabalho curatorial cómodo e pouco dinamizador.

O trabalho de Egídio Álvaro enquanto crítico-comissário (dois papéis que Egídio sempre conjugou, entendendo-os enquanto inseparáveis um do outro<sup>451</sup>), está vinculado a este contexto em que as obras de arte apresentam-se enquanto eventos ou situações, e a sua exposição requer um ambiente que permita aos artistas experimentarem e realizarem as suas “mitologias individuais”, como referiria Szeemann. Muitos dos projetos de Egídio Álvaro, dos quais destacamos neste estudo os *Encontros Internacionais de Arte*, estão diretamente conectados com estas ideias, sendo por isso possível afirmar que o crítico-comissário foi significativamente motivado pelo que via e apreendia destes eventos.

Nesta perspectiva de uma exposição-evento, o crítico-comissário torna-se responsável por transformar o espaço expositivo no espaço de apresentação de sua própria crítica, como refere Ana Barão:

Entendida como comunicação, reveladora da assunção de estratégias e características que asseguram a interação entre a instância produtora e a instância receptora, capaz de orientar a actividade do espectador, a exposição assume, no caso de ser comissariada por um crítico, um papel muito semelhante ao do texto crítico<sup>452</sup>.

E enquanto crítico-comissário, o próprio Egídio se posiciona como interventor, ou seja, alguém que se faz presente:

---

<sup>450</sup> Álvaro, E. (1974, janeiro). 8ª Bienal de Paris - constatações e proposições. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 2, pp. 14-16, p. 14.

<sup>451</sup> Barão, A. L. (2009b). *Op. Cit.*, p. 299.

<sup>452</sup> *Ibidem.*, p. 299.

Ser crítico de arte é para mim, antes de tudo, responsabilizar-se perante o público, assumir o que se diz ou se escreve, e saber atuar dinamicamente para modificar o contexto e infletir-lo no sentido que se julga mais válido. É como crítico diretamente mergulhado nos problemas que escreverei. Nunca como um teórico ausente ou como fazedor de mitos.<sup>453</sup>

Neste sentido, Egídio Álvaro posiciona-se enquanto alguém comprometido com o contexto no qual inscreve a sua crítica. A sua preocupação com a realidade enfrentada pelos jovens e novos artistas portugueses, aproximando-se amigavelmente de muitos deles, bem como com o público ao qual queria possibilitar uma melhor aproximação com a produção artística portuguesa é recorrentemente apresentada na sua produção textual e na sua prática curatorial, e revelam a sua intenção interventora.

Através dos seus textos compreendemos que toda a ideia de intervenção em Egídio Álvaro passa pelo seu entendimento de que obra, artista, comissário e público deveriam dialogar entre si, sendo o espaço da exposição (que pode se conjugar com o espaço da criação) o contexto no qual todos eles se encontram em interação, “que se processa a vários níveis e está claramente subjacente ao princípio de ‘uma arte para todos’”<sup>454</sup>. Este diálogo é, para o crítico, uma forma de “destruição progressiva das barreiras que separam a arte e o artista da coletividade”<sup>455</sup>. Egídio considera, portanto, a *land art*, a *body art*, a performance arte, como artes de intervenção, e o seu entusiasmo, investimento e defesa desta última assenta no seu entendimento de que os seus signos e significados são mais acessíveis a um público pouco ou nada informado<sup>456</sup>. Para Egídio, a performance possibilitava tomar parte ativa na representação, num momento em que “o sistema de representação confinado à imagem tende a ceder o passo a um sistema mais largo, mais maleável e sugestivo, mais emotivo”<sup>457</sup>. Além disso, a performance era, pelo “estar presente” do artista no contexto da apresentação da

---

<sup>453</sup> Barão, A. L. (2016). *Op. Cit.*, p. 336.

<sup>454</sup> Barão, A. (2009a). *Op. Cit.*

<sup>455</sup> Álvaro, E. (1980). *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>456</sup> Ibidem.

<sup>457</sup> Álvaro, E. (1981). Manoel Barbosa, labirinto e trajectória. In: *Manoel Barbosa*. Catálogo de Exposição. Galeria Municipal, Rio Maior, 3 a 17 de novembro de 1995.

obra, um meio propício para instigar o diálogo entre artista e público, destruindo as barreiras existentes entre eles.

O ideal de intervenção proposto por Egídio vê-se alargado ao campo mais geral da cultura quando afirma que esta consiste no

esquema dinâmico de funcionamento de um grupo social determinado e estando este esquema operatório sujeito a dois tipos de forças contraditórias (as forças de conservação e de inércia e as forças de desagregação e de inovação) é do subtil e constante desequilíbrio provisório, ou seja, da preponderância de um ou de outro grupo de forças que depende o sentido gerado por essa cultura.<sup>458</sup>

Estaria, portanto, a cultura em evolução quando permitisse a prevalência da inovação, da proposta de um novo olhar para o mundo e para a arte, ou, em contrapartida, estaria fadada ao retrocesso caso se mantivesse nos seus posicionamentos habituais. Uma terceira possibilidade seria ainda possível para Egídio, a de uma cultura estagnada, quando as forças de desagregação são exercidas a curto prazo, sem uma proposta válida para o futuro<sup>459</sup>.

Nesta perspectiva, o progresso da cultura, segundo Egídio, dependia daquele diálogo ao qual faz constante referência, capaz de apresentar e debater novas formas de ver, ser e estar no mundo. Em seu texto para o catálogo da EXPO AICA SNBA 1972, Egídio Álvaro, em defesa de suas escolhas<sup>460</sup> para a exposição em questão, apresenta o que para ele eram os artistas dotados de uma nova visão em arte. Esta nova visão estava circunscrita a uma ideia de revolução que Egídio passa a descrever como uma ação, através do trabalho artístico, que não apenas se propõem a derrubar uma ordem estabelecida (o que seria apenas uma revolta), mas que, ao mesmo tempo, propõem uma nova (passa da revolta para a revolução)<sup>461</sup>. Seriam estas as forças desestabilizadoras, que colocariam a cultura portuguesa em evolução.

Quando refere-se à intervenção, ou quando pretende afirmar a arte de ação, Egídio Álvaro comumente apresenta as mesmas ideias. Primeiro a de que intervir

---

<sup>458</sup> Álvaro, E. (1972). *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>459</sup> *Ibidem*, p. 26-27.

<sup>460</sup> Para esta edição da EXPO AICA, Egídio Álvaro apresentou obras de Lima de Freitas, Aureliano Lima e António Mettelo. In: Álvaro, E. (1972). *Op. Cit.*, pp. 21-29.

<sup>461</sup> Álvaro, E. (1972). *Op. Cit.*, p. 26.

significa “instaurar um espaço de diálogo, de confronto de ideias e de revisão e análise de conceitos”, sendo que para o crítico “a arte não é um fim em si, mas um meio, que deve ser uma atitude colectiva, que deve permitir o acesso a um verdadeiro estado de comunicação”<sup>462</sup>. Neste sentido, é importante ressaltar que desde *Perspectiva 74*, os projectos em que Egídio se envolve apresentam sempre uma componente comunicativa para além daquela instaurada de forma mais indirecta no momento de apresentação das obras. Geralmente estruturadas através de colóquios onde os artistas tinham a oportunidade de comentar as suas ações, estes espaços de interação social possibilitavam uma aproximação ainda maior entre o público, os artistas, os críticos e o curador. Este tipo de programas desenvolvem-se na senda daquilo que a nível internacional era frequentemente presente. Pensemos, por exemplo, na proposta dialógica da *Documenta 5*, ou mesmo, nas conferências-performances de Joseph Beuys.

Segundo, a de que este ato interventor configura-se como um “choque salutar sacudindo o marasmo”<sup>463</sup>, e consequentemente, colocando a cultura em evolução. Terceiro, a proposta de criação de um novo público, não elitizado ou mesmo com pouco ou nenhuma formação no campo artístico, concretizando um ideal de democratização do acesso à arte. Quarto, a recusa do “objeto artístico como objectos de propriedade, de consumo e de poder”, comuns numa sociedade de consumo, mas que retiravam da arte justamente o seu poder revolucionário. E, por fim, a ação interventora no campo artístico seria capaz de “abrasar o cotidiano”, colocando-o em constante questionamento e, assim, ressignificando as suas instâncias.

Em vista do que discurremos até aqui, resta-nos mostrar como essas ideias de aproximação, comunicação, democratização e intervenção, defendidos por Egídio Álvaro, foram colocados em prática nos *Encontros Internacionais de Arte*.

---

<sup>462</sup> Álvaro, E. (1974, setembro). *Perspectiva 74. Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, p. 24.

<sup>463</sup> *Ibidem*.



### **III.2 A performance como intervenção nos *Encontros Internacionais de Arte***

Seguindo a nossa proposta de que a passagem do fascismo à democracia em Portugal resultou artisticamente numa série de questionamentos e posturas, pretendemos neste capítulo analisar algumas das performances ocorridas durante os *Encontros Internacionais de Arte*, a nível do seu carácter interventivo, ou seja, de possibilitar a presença do artista em público e a comunicação entre comissário, artista e espectadores, ponderando até que ponto se pode falar em inovações ou em continuidade a nível cultural e artístico.

Sendo o período pós-Revolução o momento adequado para pensar a coletividade e os projetos de construção de uma sociedade futura pautada pelo princípio da liberdade dos seus membros, as propostas artísticas neste contexto contribuíram para uma reflexão sobre a função da arte e do artista no momento crucial da história contemporânea portuguesa em que se transitava de uma regime totalitário e opressor para uma democracia pluralista e representativa. Estas propostas, de um modo geral, também assinalavam a ânsia por uma participação social que se exibia através de trabalhos que requeriam o envolvimento do público nos seus processos de construção.

No caso dos *Encontros*, é importante salientar igualmente que o ambiente de liberdade criado em torno dos colóquios e das intervenções, possibilitando aos artistas e ao público criações e co-criações diversas, bem como um debate livre, colocavam em causa a hierarquização que era comum no campo artístico, no qual críticos e curadores agiam enquanto juízes de valor e de gosto sobre a produção artística. Foi comum durante as décadas de sessenta e setenta esta postura subversiva perante os agentes mediadores da cultura a quem cabia a responsabilidade da escolha e dos modos de exibição das obras de arte, o que conduziu alguns artistas a assumirem estratégias de independência deste sistema que julgavam injusto e aprisionadores<sup>464</sup>. Neste sentido, o facto de Egídio Álvaro dispensar este papel de avaliador e de selecionador de obras, ou de controlar o que se fazia, em que momento se fazia e por quem era feito, ele propunha uma outra postura crítica e curatorial pautada por uma credibilidade que adivinha do

---

<sup>464</sup> Ver Jürgens, S. V. (2016). *Op. Cit.*, p. 182.

próprio sistema democratizante que instaurara. Isto significa que, ao menos naqueles eventos, Egídio preferia a liberdade à emissão de juízo, de forma a que fosse o público a decidir e seleccionar o que desejava ver, se desejava participar ou não, e ao artista cabia a responsabilidade pela qualidade e pertinência do seu próprio trabalho no contexto em que se inseria. Esta postura pode ser tão louvável quanto destrutiva. Para aqueles que a percebem positivamente, esta liberdade conferida pelo comissário possibilitava independência para o processo criativo e de produção, sendo que muitos artistas, como referimos anteriormente, propuseram performances que surgiam “no calor do momento”, sem que fosse necessário agendá-las ou discuti-las previamente com os organizadores. Além disso, possibilitou que muitos artistas jovens e ainda inexperientes pudessem experimentar esta liberdade criativa e apresentar os seus trabalhos sem o peso da comparação a outros artistas cujos trabalhos já eram reconhecidos. Evitava-se, portanto, aquilo a que Egídio denominava por vedetização de certos artistas. Por outro lado, o declinar das funções de comissário significava também abdicar de uma certa qualidade e coerência dos eventos como um todo, de forma a que a liberdade pudesse rapidamente tornar-se em caos.

A questão da liberdade e da democratização do acesso à arte e à cultura também se propuseram através dos colóquios e debates realizados durante os *Encontros*. Ao criar espaços de livre discussão, os colóquios funcionavam como locais de construção conjunta de saberes e não a imposição de um grupo de ideias, em forma de uma catequese artística que é transmitida de uns para outros. Neste sentido, a contribuição dos *Encontros* no contexto específico do pós-25 de Abril foi o de proporcionar um espaço democrático, de apresentação de ideias, onde até mesmo um público menos informado poderia entrar e participar.

A questão da participação é, portanto, fundamental num momento decisivo de adesão à democracia por parte da sociedade portuguesa. Tal participação envolveu, em algumas propostas de intervenção dos *Encontros*, a inclusão do público nos processos de produção das obras apresentadas, de forma a que esta característica possa ser pensada nos mesmos âmbitos de um desejo por coletividade e democratização.

### **Arte Participativa**

Segundo Claire Bishop, a arte de participação encontra o seu fundamento em diversos teóricos do século XX, desde Walter Benjamin a Hakim Bey. Entretanto é em Guy Debord e na sua proposta de “criação de situações” que grande parte dos artistas adeptos desta prática amparam os seus projetos artísticos de cunho participativo. Segundo Bishop, esta aproximação a Guy Debord deve-se ao facto de o autor entender a participação como colaboração para uma re-humanização do indivíduo, o qual, em face dos processos de alienação de uma sociedade capitalista, estaria detido à condição de mero espectador<sup>465</sup>. Anteriormente, referimos que para Debord a condição alienante é uma condição de não-intervenção, em que o indivíduo encontra-se privado do controle do seu próprio destino. A re-humanização, portanto, constitui-se na recondução dos indivíduos para uma posição de agentes ativos tanto a nível individual, quanto a nível social que pode ser conquistada na emergência de um espaço no qual espectadores se tornem atores, como é o caso da arte participativa.

No contexto pós-25 de Abril, a participação encontra-se conectada a estes ideais de uma construção social participada por todos, onde cada indivíduo é despertado para as questões sociais mais urgentes, mas também onde se torna ator principal na construção de novas situações. Jen Harvie, propõe que as propostas de arte participativa na contemporaneidade conectam-se directamente com dois objetivos: o primeiro constitui-se na promoção de um engajamento social comunitário; o segundo de garantir que este engajamento seja justo e democrático, acessível a todos. Isto significa criar um “jogo justo” no qual as artes performativas podem cooperar na recuperação, proteção, sustentação e ampliação tanto do engajamento social quanto da igualdade de oportunidades<sup>466</sup>. Embora a tese de Harvie mantenha como objeto de estudos as artes performativas a partir da década de noventa, compreendemos aqui as semelhanças entre os objetivos que a autora esboça como fundamentais da arte participativa com o contexto português pós-Revolução, visto que neste período as questões sobre democratização da arte e da cultura tornaram-se fulcrais.

Neste sentido, além de referirmos anteriormente a participação democrática nos debates e na própria forma como a programação dos *Encontros* era construída, é

---

<sup>465</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 11

<sup>466</sup> Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*, p. 2.

importante também refletir sobre algumas das performances que incluíram, consciente ou inconscientemente a participação do público nos *Encontros Internacionais de Arte*. De uma forma geral, os espetáculos pirotécnicos de Pierre Alain Hubert, os rituais de Albuquerque Mendes, a caça ao tesouro de Dixo, a intervenção de Gerardo Burmester, os poemas jogados por uma avioneta por Cristian Todas, as propostas do Grupo Acre e do Grupo Cores, todas elas envolveram em graus distintos a participação do público.

No que se refere á arte participativa durante os *Encontros*, é importante ainda ressaltar a conquista do espaço público neste período, que constitui-se um fator marcante para a produção artística do pós-25 de Abril e que está diretamente conectada com uma arte de cunho participativo. É no espaço público que diferentes sujeitos se encontram, interagem e dialogam entre si, sendo que este espaço se consolida através desta sua utilização. A performance arte portuguesa, neste sentido, colaborou para a sua concretização, ocupando-o e transformando-o em lugar de criação, ação e diálogo. Como refere Manoel Barbosa, eventos como os *Encontros* eram impensáveis antes do 25 de Abril, devido a censura e as medidas repressivas do governo fascista<sup>467</sup>. As performances nos *Encontros*, portanto vinham ao encontro de um espírito festivo, de celebração da liberdade e da conquista deste espaço anteriormente vedado e em constante vigilância.

As propostas de Pierre Alain Hubert (“Refeição-espetáculo” no *I Encontro*, “Fogo Fado” e “Concerto para Petardos e Orquestra” no *III Encontro*), nesta perspectiva, podem então ser vinculados ao contexto festivo, já que reunia em torno da explosão de petardos ou de fogos de artifícios um grande número de espectadores, entusiasmados e fascinados com os espetáculos pirotécnicos do artista. Como refere Egídio Álvaro, “especialista em fumigéneos e fogos de artifício, Hubert intervém através do poético e do choque visual. Nietzsche dizia: ‘para falar aos sentidos moles e adormecidos, é necessário recorrer ao trovão e aos fogos de artifício celestes’. Hubert serve-se da luz, do ruído, do imprevisto, do receio, da cólera, do entusiasmo e da alegria suscitados no espectador. Trabalha com energia e sobre as emoções.”<sup>468</sup>.

---

<sup>467</sup> Manoel Barbosa em entrevista à autora nos dias 26 de novembro e 5 de dezembro de 2018. (Ver anexo 1).

<sup>468</sup> Álvaro, E. (1974, junho). Exposições - Porto/Galerias. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 4, pp. 25-27, p. 26.

Os Rituais de Albuquerque Mendes envolveram uma participação relacionada com os festejos e procissões religiosas, as quais são parte importante da cultura portuguesa. A esfera coletiva do ritual é construída pela partilha de um determinado sistema de crenças e de aceitação dos símbolos que lhes são propostos, como a cruz, o vinho, a hóstia, nos rituais cristãos. Albuquerque, entretanto, utiliza-se de materiais típicos do universo artístico, mais especificamente da pintura que frequentemente une à performance, em substituição a estes símbolos religiosos, propondo uma conexão outra entre os participantes que não aquela da partilha de uma crença religiosa, além de promover a prática artística enquanto provocação de situações coletivas, de forma a estabelecer uma reflexão sobre o papel social da arte. Como refere João Fernandes:

Nos seus Rituais, Albuquerque procede a uma proclamação da pintura em pleno espaço público, ritualizando os seus materiais e processos, afirmando-a em comunhão com os seus espectadores, cuidando da composição cromática de cada momento, partilhando-a enquanto dádiva com os seus observadores, constituídos e convocados cúmplices para estas singulares liturgias da criação artística.<sup>469</sup>

Ao partilhar estes materiais com o público, como o faz em “Exercício com selos de origem” (*I Encontro*) oficializa a sua participação e inclusão no Ritual. Entretanto, ao mesmo tempo o artista questiona as “mitologias e iconografias de um contexto histórico-cultural português” (...) “como fazendo parte de um imaginário nacional”<sup>470</sup>. A participação do público nestes rituais ganha então uma dimensão crítica que pode não ter sido clara para aqueles que dela participavam, pois o que estava em questão, era justamente a facilidade com que, motivadas pela curiosidade, aquelas pessoas adentravam sem questionar àquele ritual, aceitando prontamente os seus símbolos e performatividade.

Constata-se esta mesma problemática na ação “Itinerário” do Grupo Cores, em que o público divide-se seguindo um indivíduo-cor sem necessariamente perceber que a escolha por um em detrimento dos demais era paradigmática da condição política que impunha a escolha de uma ideologia *prêt-à-porter*, exclusivista e não aberta ao diálogo.

---

<sup>469</sup> Fernandes, J. (2001). Albuquerque Mendes: da pintura enquanto ritual de transfiguração do mundo. In: *Albuquerque Mendes Confesso. Op. Cit.*, p. 23.

<sup>470</sup> Ibidem, p. 21-22.

Este tipo de intervenção, portanto, criticava uma participação ritualizada e repetitiva do espaço e da esfera pública através do reforço da sua utilização pela performance.

Por uma via oposta, outras intervenções nos *Encontros* optaram por uma participação mais consciente do público. João Dixo, ao preparar uma caça ao tesouro, permitiu uma participação em que o prazer do jogo, da descoberta e da aventura são recuperados por aqueles que livremente decidem aderir à sua proposta. A participação pela aderência a um momento de prazer e divertimento encontra-se também na proposta de Henrique Silva, que em Viana do Castelo convida o público para pintar com ele o chão da praça. Outra proposta neste sentido é a de Sarah Wiame e Alain Plécard, que nas Caldas da Rainha produzem um dragão de papel e o pintam com a cooperação de diversas crianças. Por sua vez, a corrente luminosa que Fred Forest conduziu numa sala do Grande Hotel na Póvoa do Varzim também dependia da participação do público e da inter-relação entre os presentes, de forma a que a participação torna-se aqui ativa e indispensável. O mesmo acontece com a distribuição através de um avioneta de diversas mensagens conduzida por Christian Tobas na costa desta mesma cidade, e da proposta posterior de carimbar estas mesmas mensagens sobre o corpo dos participantes que assim o desejassem. A participação do público é parte importante na proposta de Tobas para a consolidação do processo comunicativo (emissor-mensagem-receptor), que o artista inicia como emissor, e que o público encerra assumindo o lugar do receptor. Na proposta de Serge III Oldenburg, quando divide ao meio a imagem refletida do espectador no espelho que transporta, o público participa oferecendo a sua imagem refletida para a concretização da obra.

Em algumas propostas a participação assumia um carácter mais comprometedor. As obras de Orlan “Le Baiser l’artist” ou a venda de fotografia de partes do seu corpo, são obras em que a participação do público passava pela sua sujeição ao ato do consumo. Aqui, qualquer participante coloca-se na posição habitual de consumidor, sendo que a sua integração ou não na obra depende diretamente do seu poder de compra. Desta forma Orlan não apenas evidenciou a fetichização do corpo feminino, transformado em mercadoria, mas também o mecanismo de funcionamento do sistema capitalista, no qual a inclusão ou exclusão de indivíduos, a sua participação social, passa exclusivamente pela sua capacidade de consumo.

Armando Azevedo, por sua vez, revela um sistema participativo que requer comprometimento. Para adentrar o seu hexágono de jornais criado num local público das Caldas da Rainha, e ter acesso às suas ações, o público via-se obrigado a pisar uma faixa de tinta fresca deixando a marca da sua pegada nos jornais. Este rastro transforma-se ele mesmo em obra e serve como evidência, prova da participação. Armando Azevedo, desta forma, intensifica o princípio de que participar implica comprometimento com o trabalho e o assumir de uma responsabilidade autoral pelo mesmo.

Robert Filliou também convidou o público das Caldas da Rainha para um compromisso comunitário. Filliou possui inúmeras obras (objetos, poemas, performances e vídeos) pelos quais e, sobretudo pela via do humor, propõe novos horizontes aos seus espectadores. Um dos seus projetos, o livro “Teaching and Learning as Performing Arts”, publicado em uma versão bilingue alemão-inglês no ano de 1970, foi concebido para uma participação do leitor, que ao usar o espaço destinado a ele no livro assume o papel de autor juntamente com o artista. Para Martin Patrick, esta postura torna clara a intenção democrática de Filliou, que espera um diálogo e uma interação com os seus leitores<sup>471</sup>, sem hierarquizar nenhuma das posições. Nas Caldas da Rainha Filliou conduziu diversos participantes a pensarem sobre os seus desejos e a escrevê-los, assumindo assim a posição de autores do seu próprio destino.

Em contradição a todas as propostas participativas que foram citadas até aqui, encontra-se a intervenção de Gerardo Burmester na Póvoa do Varzim. Neste caso em específico, o próprio artista caracteriza a participação do público como inconsciente<sup>472</sup>, devido ao facto de que quem transitava por aquela rua onde o artista escrevia no chão, não o fazia porque desejou e decidiu participar, mas por acaso, devido à sua necessidade de passar por aquela rua naquele preciso momento. O artista, de antemão, sabia que o público iria participar, mas os participantes não sabiam que o estavam a fazer. Burmester, neste sentido, retirava do público o seu poder de decisão e evidenciava que no espaço público, a lógica dos rituais cotidianos, da vida apressada e desatenta, conduz

---

<sup>471</sup> Patrick, M. (2010). Unfinished Filliou: on the Fluxus Ethos and the Origins of Relational Aesthetics. *Art Journal*, Spring-Summer 2010, p. 52.

<sup>472</sup> Gerardo Burmester em entrevista à autora no dia 13 de março de 2019. (Ver Anexo 3).

os indivíduos a processos de construção e desconstrução nem sempre consciencializados pelos mesmos.

Ao caracterizar essas participações, diríamos que em alguns casos o público participa sem ter consciência da sua colaboração ou sem notar que a sua atuação está contribuindo para reforçar a temática e a estética da performance. São os casos das obras de Hubert, de Burmester, de Albuquerque, do Grupo Cores e do Grupo Acre. Nestes casos, nosso questionamento sobre a participação recai sobre a impossibilidade de falarmos em “engajamento social comunitário” ou de um “engajamento justo e democrático” nos termos de Jen Harvie<sup>473</sup>, visto que quem participa nem sempre está consciente da sua colaboração. Estas propostas de facto, colocam em causa inclusive a ideia de subversão do espectáculo como proposta por Guy Debord, já que parecem permitir e até explorar o lugar do público enquanto lugar do espectador, não chegando a transformá-los em atores. Neste sentido, os indivíduos que participam nestas intervenções constituem-se enquanto “um transeunte genérico, um ‘homem comum universal’”<sup>474</sup>, de certa forma massificado.

É importante ressaltar, entretanto, que esta nossa reflexão não pretende retirar o mérito das propostas destes artistas. Compreendemos que nos seus casos a condução a uma participação do tipo espectadora é propositada, de forma a reforçar esta condição social dos indivíduos. O mesmo ocorre com as propostas de Orlan, que embora conceda espaço para uma participação consciente, o faz pela negação da igualdade de oportunidade, reforçando assim as desigualdades na participação pública.

A ideia de coletividade e de igualdade de oportunidade parecem-nos melhor exploradas por Fred Forest na sua corrente luminosa, por Robert Filliou no seu inquérito aos desejos, por Serge III Oldenburg com o uso do espelho em público, por Wiame e Plécard com o dragão, por Henrique Silva e a sua pintura coletiva e por Armando Azevedo, com o hexágono. Isto porque todas estas propostas propuseram a construção de um espaço de interação e comunicação aberto a todos, de participação livre e consciente.

---

<sup>473</sup> Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*

<sup>474</sup> Bishop, C. (2102). *Op. Cit.*, p. 103.



## Trabalho Coletivo

No que concerne aos ideias de engajamento social, Claire Bishop refere ainda que a arte participativa se propõem enquanto rejeição do individualismo, em evidência constante desde os ideias liberais propagados durante a Guerra Fria, os quais gradualmente deram origem ao neoliberalismo. Assente sobre os princípios da propriedade privada, do livre comércio e do livre mercado, a ideologia neoliberal predominou no contexto pós-guerra, mas foi frequentemente contraposta pelos ideias da coletividade, que diversos artistas assumiram desde a década de sessenta, como meio de subversão ao capitalismo e ao neoliberalismo. Como refere Bishop, “considera-se que a prática colaborativa proporciona um contra-modelo automático de unidade social, independentemente da sua política concreta.”<sup>475</sup>. Neste sentido, formaram-se diversos coletivos de artistas que partilhavam práticas, técnicas, espaços e autoria de trabalhos artísticos, além de fomentarem, em certos casos, como já referimos a participação dos espectadores. Em Portugal, após o 25 de Abril, os grupos Puzzle, Acre, Cores/GICAP, entre outros, surgem na senda destes ideias coletivos, sendo importante enquadrar as suas atuações neste momento específico da história portuguesa.

As performances nos *Encontros* se intensificam a partir de 1976, em Póvoa do Varzim. Lembremo-nos de que este é o ano da chamada “normalização” política do país, que inicia em finais de 1975, após o 25 de novembro. Com a publicação da nova Constituição em abril estabelecendo a democracia pluralista representativa como modelo de organização política do país, e a realização das eleições a 27 de junho, da qual saiu vitorioso o general António Ramalho Eanes, primeiro presidente eleito por sufrágio directo após o 25 de Abril, a normalização entra em curso. É importante mantermos estas questões políticas em mente, visto que grande parte das performances e do envolvimento do público nas intervenções dos *Encontros* acontece neste momento em que as propostas socialistas perdem força considerável. Como referimos no capítulo 2, os ideais socialistas foram gradualmente sendo abandonados, e em 1976 as reformulações da Reforma agrária e a re-privatização de algumas empresas já demonstravam que o capitalismo neoliberal ganharia a batalha ideológica no país. Referimos estas questões em vista de melhor abordarmos a questão da coletividade e da

---

<sup>475</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 12. Tradução de Luís Leitão In: Paes, N. (Org.). (2017). *Op. Cit.*, p. 76.

participação na arte portuguesa da década de 1970. Se os primeiros coletivos de artistas com propostas de intervenção social surgem logo a seguir ao 25 de Abril (como o MDAP, o Acre e o Puzzle) o seu surgimento está conectado a uma ideologia política de cunho socialista, de forma a estarem em consonância com os projetos políticos primários do MFA. Entretanto, o que acontece com o passar do tempo, a partir do “verão-quente” e sobretudo no período de normalização e de abrandamento das conquistas socialistas, é que as práticas de arte coletiva e participativa assumem um papel mais contestatário, subversivo, e que parecem conectar-se com o facto de, paulatinamente, o capitalismo estabelecer-se como ideologia dominante. Neste sentido, trabalhar coletivamente e com a participação do público não é mais um projeto de consonância com os projetos políticos, mas de resistência. É possível, portanto, falarmos de uma arte participativa anti-capitalismo e anti-neoliberalismo a partir de 1976 em Portugal.

A ação do Puzzle é paradigmática neste contexto, pois os artistas integrantes do grupo partilhavam a ideia de que, chegado o grande momento da democracia, fazia-se necessário reflectir sobre as possibilidades da coletividade em um ambiente de conquista das liberdades individuais<sup>476</sup>. O nome que escolheram para o coletivo referenciava a indispensabilidade dos encaixes entre as diversas individualidades requerida para a formação de uma sociedade justa, igualitária e livre. Como afirmação da sua prática referiram que

O Grupo Puzzle tem procurado a livre criação colectiva que considere, respeite e explore as potencialidades da criação individual, criação individual essa que passará a tomar em linha de conta as descobertas do permanente trabalho coletivo.<sup>477</sup>

O Puzzle encontrava-se então em processos de experimentação do trabalho coletivo de forma a que a prática da liberdade individual não descursasse a responsabilidade coletiva, ao mesmo tempo em que a coletividade não oprimisse ou censurasse as individualidades. Nas palavras de Gerardo Burmester, era um exercício de

---

<sup>476</sup> Pinto, P. (2011). *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>477</sup> Texto do Grupo Puzzle para o *I Symposium International d'Art Performance de Lyon*. In: *Grupo Puzzle (1976-1981) Pintura Coletiva = Pintura Individual*. Catálogo de Exposição, Centro de Artes e Espectáculos Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2011, p. 4.

“unir as diferenças”<sup>478</sup>, que na pintura foi implementada pelo grupo através de um *modus operandi* próprio, em que apropriavam-se de uma imagem, como por exemplo da Torre dos Clérigos, recortavam-na em nove partes em forma de peças de puzzle e distribuíam cada parte a um integrante. Durante um período de tempo cada um trabalhava individualmente sobre a sua peça, e por fim, uniam os pedaços formando uma imagem única. Estas pinturas, como ressalta Paula Pinto, posicionam-se entre a prática individual da pintura e a performance coletiva da operação que lhe dá forma, vindo a ser uma “pintura performativa”, que se opõe à tradicional “pintura de cavalete” pela sua capacidade mutacional, não havendo um “fio condutor”, o que é paradigmático das incertezas e da instabilidade das relações entre o individual e o coletivo<sup>479</sup>. No *III Encontro*, na Póvoa do Varzim, e como já referimos anteriormente, o Grupo Puzzle recebe um espaço expositivo onde estas obras coletivas são expostas ao público, tendo a possibilidade de intervirem no contexto sociopolítico da época através da reflexão que propõem sobre as relações individualidade - coletividade.

Entretanto, além da pintura, o Puzzle também conduzia os seus trabalhos artísticos a nível performativo. No *III Encontro*, operavam através de intervenções sobre intervenções, de forma a trabalharem coletivamente tendo como matéria o trabalho de outros artistas. Colocavam-se, então, na completa dependência dos demais colegas para a realização da sua própria intervenção. A estrutura de trabalho que propunham, neste sentido, é simbólica de um facto social evidente, o da interdependência como fator indispensável para a consolidação da sociedade e para a sua produtividade. Além disso, segundo Armando Azevedo, este tipo de operação permitia ao público uma percepção diferenciada das performances e projetos artísticos apresentados na ocasião<sup>480</sup>. Para o artista, o grupo propiciava uma experiência não-formatada das obras que lhes eram propostas, através de sobre-intervenções que reforçavam ou questionavam a temática das obras. Nos *IV Encontro*, com a intervenção “Calendário”, o grupo manteve este fundamento em seu trabalho, mas desta vez, fazendo uma “recolha historiográfica” dos resquícios das ações realizadas durante todos os dias do evento. Esta proposta do grupo

---

<sup>478</sup> Gerardo Burmester em entrevista à autora no dia 13 de março de 2019. (Ver Anexo 3).

<sup>479</sup> Pinto, P. (2011). *Op. Cit.*, p. 2.

<sup>480</sup> Armando Azevedo em entrevista à autora no dia 12 de março de 2019.

evidencia a relação individualidade/coletividade através de duas ações simbólicas. A primeira, refere-se ao modo de operação do grupo para esta intervenção, em que cada integrante individualmente passava um dia dos *Encontros* recolhendo objetos do tipo “resquícios”, para no fim do dia, na presença dos demais proceder com a sua inventariação e armazenamento. O conteúdo que foi depositado durante aqueles dias era a soma de um trabalho coletivo, embora realizado individualmente. Por sua vez, e como outra face simbólica da coletividade, estes objetos contavam uma história que se formou a partir de diversas perspectivas, de forma a que a sua narrativa dependa sempre de uma percepção comunitária. Além destes objetos, uma pintura coletiva<sup>481</sup> do grupo foi igualmente recortada diariamente e depositadas as suas partes nesta mesma arca de armazenamento historiográfico, evidenciando ainda mais o carácter coletivo da ação.

Por sua vez, Artur Barrio, em “Áreas Sangrentas”, convida D. Lucília, uma peixeira de Viana do Castelo, para falar aos presentes sobre a sua profissão. Da mesma forma, Fred Forest convidou a participar da sua intervenção um grupo de bombeiros da Póvoa de Varzim, permitindo que estes protagonizassem um vídeo sobre “A vida de bombeiro” e estivessem presentes para dar testemunhos pessoais sobre o seu modo de vida. Tanto D. Lucília, “ao apregoar o seu peixe”, quanto os bombeiros ao apresentarem-se enquanto co-adjuvantes da obra de Forest estabelecem uma aproximação paralela entre o trabalho artístico que se insere na sociedade, contribuindo para a sua construção/transformação, quanto o trabalho diário de outros indivíduos, todos pertencentes a uma mesma rede de interdependência e inter-relações.

As colaborações entre artistas nestes *Encontros* também evidenciaram a interdependência entre indivíduos e que reforçava o senso de coletividade. Albuquerque Mendes contou sempre com um coadjutor para a realização dos seus rituais. Manoel Barbosa finalizou as suas duas performances com a ação auxiliadora de pessoas previamente convidadas pelo artista. Maria Marcelina e Noémia Morgado com um novelo de lã fizeram notar a conexão que havia entre ambas. Armando Azevedo, quando viu-se exausto segurando a sua janela, foi surpreendido pelo companheirismo e

---

<sup>481</sup> Em entrevista Armando Azevedo esclareceu que esta pintura foi produzida através do mesmo *modus operandi* que relatamos anteriormente. Entretanto, ao invés de dividi-la em forma de peças de Puzzle, a pintura era formada por tiras horizontais, sendo que a cada dia, o integrante responsável por guardar os objetos recolhidos, recortava a tira que estava mais abaixo e assim sucessivamente, até ao desaparecimento completo daquela pintura.

cooperação dos seus colegas do Puzzle, e no ano a seguir, contou com este mesmo companheirismo para manter as cores ao redor do seu hexágono de jornais sempre molhadas. Serge III Oldenburg, Pierre-Alain Hubert e Miloslav Moucha uniram-se para performarem “A doença do Artista”. Robert Miller, Shirley Cameron e as suas filhas formavam um coletivo familiar que contava esporadicamente com a colaboração de Miguel Yeco. E além do Puzzle, os grupos Acre e Cores também partilhava a autoria de diversas obras. Estas experiências reforçam, portanto, a subversão dos valores neoliberais ao tratar o individualismo a partir da sua integração comunitária, reforçando o princípio de que uma sociedade só é capaz de desenvolver-se pela ação conjunta dos seus integrantes.

### **Crítica Social**

A intenção interventiva das performances nos *Encontros* passou ainda pelo despertar da consciência crítica dos públicos presentes, requerendo então uma participação de ordem reflexiva e analítica.

O Grupo Acre, por exemplo, com a sua proposta da placa de “D. Sebastião” (*IV Encontro*), que objectivava uma reflexão sobre o sebastianismo. Para o Grupo Acre

a intenção da intervenção passa por questionar a validade de uma história com lendas tão ou mais determinantes que factos e, sobretudo, remeter o mito para a responsabilidade individual e colectiva de todos os portugueses, já que, como afirmam neste texto [folheto Grupo Acre, 1977], ‘nasce em todas as casas portuguesas’.<sup>482</sup>

A referência histórica a D. Sebastião, a ligação entre este personagem histórico a uma casa portuguesa e a solenidade invocada pela performance que manteve a placa coberta até a sua inauguração pública, fazem do mito uma realidade presente e atuante na contemporaneidade. Clara Menéres contextualiza a ação ao referir que “esta placa representava o renascimento do sebastianismo no pós-25 de Abril.”<sup>483</sup>, de forma a que ressaltava que a mudança do regime não havia proporcionado, necessariamente a transformação das mentalidades. Neste sentido, a espera por um certo momento

---

<sup>482</sup> Sabino, I. (2016). *Op. Cit.*, p. 75.

<sup>483</sup> Clara Menéres em entrevista à Verónica Metello. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 380.

histórico em que se recuperariam a glória e a prosperidade do Portugal do passado, reforçava-se pela instrumentalização da história, uma tática utilizada tanto por regimes monárquicos, fascistas ou democráticos, de acordo com os seus interesses.

Embora sendo provocativa, esta intervenção do Grupo Acre passou despercebida, visto que o público não parece consciente de certas verdades históricas, ou a elas está indiferente, de forma a que a colocação da placa assuma quase que um outro processo de mistificação, aquele em que o público passa a acreditar que D. Sebastião realmente nasceu ali, no local indicado pela placa<sup>484</sup>.

As performances de Manoel Barbosa (*IV Encontro*) também possuem um carácter político importante para o contexto. Em “Projecto para paraíso possível”, a contraposição morte/vida, inércia/ação, passivo/ativo, podem ser interpretadas à luz do caos político que se instalara desde o 25 de Abril e que suscitavam divergentes leituras e posicionamentos. As decisões políticas e económicas que foram tomadas naqueles anos estiveram sempre acompanhadas pela promessa da construção de um certo paraíso: próspero, igualitário e livre. Contrariamente às expectativas, o que se implementavam eram situações caóticas que convergiam mais para o sepultamento destas crenças do que propriamente para a sua concretização. Não obstante, os indivíduos viam-se igualmente presos a uma série de promessas e expectativas frustradas, que ora agitavam as suas esperanças, ora as abortava. Além disso, é importante referir que Manoel Barbosa esteve na guerra em Angola e presenciou a destruição de diversos paraísos possíveis. Neste sentido, ao distribuir folhetos que discorriam sobre temáticas como a guerra ou a natureza, o artista também tentava consciencializar o seu público para as destruições massivas de vidas, de cidades e de esperanças que se faziam, fosse através de um conflito armado, fosse através de uma guerra ideológica como aquela que se instaurara no país no pós-Revolução.

A performance “Itinerário” (*IV Encontro*) também se desenvolve entre binários, desta vez o da liberdade e o do aprisionamento. À promessa da liberdade, referenciada pelo andar livremente, sobrepõe-se a apreensão do indivíduo, pelas fitas de papel negro que impediam a movimentação livre do performer. A performance enquanto percurso,

---

<sup>484</sup> Sabino, I. (2016). *Op. Cit.*, p. 75.

propõe-se portanto como questionadora do momento político justamente pela ideia de uma liberdade que não se concretiza verdadeiramente, que não encontra o seu destino final. O indivíduo pós-25 de Abril conquistou liberdades à nível constitucional, mas manteve-se refém das suas mentalidades, das tradições e convenções, e das manipulações políticas de diversos grupos cujos interesses nunca se esclareceram. Portanto, tanto a promessa do paraíso, quanto a promessa da liberdade eram colocadas em causa pelo artista que questionava aos presentes até que ponto é possível o paraíso?

Quando o Grupo Puzzle, interveio sobre o debate “Teoria e Prática da Subversão em Arte” de Serge III, durante o *III Encontro*, comportando-se como um grupo de vigilantes que censuram a ação de Serge, atando seus braços e pernas, o grupo também questiona o estado de liberdade no país. Passado o tempo do fascismo, sobravam ainda resquícios de censuras e aprisionamentos. Um aprisionar que se instalava no país em certa medida pela instrumentalização política da cultura, como exemplificam os casos do Painel do 10 de junho ou da exposição cancelada em Paris, referenciadas anteriormente. A performance, portanto, demonstra que mesmo em regimes democráticos os artistas precisarão continuar a lutar por liberdade, sendo capazes de perceber e denunciar os esquemas censórios e de aprisionamento que continuam a se manifestar após a queda do fascismo.

A performance “The Cage” (*IV Encontro*), protagonizada por Shirley Cameron, Roland Miller e Miguel Yeco, também evidenciavam o aprisionamento vivido no cotidiano, mas agora evidenciado a nível do ambiente familiar. Como refere Eurico Gonçalves, os artistas “despertaram em cada um de nós algo que estava abafado, recalado, adormecido e esquecido: a pureza da infância, e criança-poeta, impedida de crescer e de amar, sem quaisquer preconceitos.”<sup>485</sup>.

O Grupo Cores, por sua vez, colocou em questionamento as disputas políticas do momento que fragmentaram a sociedade portuguesa. Fizeram uma trajetória que iniciam em conjunto no Museu, separando-se e voltando a se reunir na Praça da República. Embora reunidos, nunca deixaram as fronteiras da sua cor. Comiam, bebiam, liam e manejavam objetos apenas da sua cor. Sem interação, tornaram-se metáfora para

---

<sup>485</sup> Gonçalves, E. (1977, 18 de agosto). *Diário Popular*. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 269.

a situação da própria sociedade em que viviam, onde a cor de um (a sua ideologia, a sua crença, os seus costumes e tradições) o impediam de se relacionar, experimentar e experienciar outras cores (outras ideias, outras crenças, outros comportamentos). Fechados, cada um no seu mundo, a jovem sociedade democrática ficava assim impedida da liberdade e fraternidade que outrora julgou ter conquistado. E sem este exercício de liberdade, onde acabaria o seu “itinerário”? Eurico Gonçalves entende este “Itinerário” como uma evidência de que existe “Para cada um a sua verdade”, sendo que “para o personagem envolvido com o verde, tudo é verde, e o mundo será verde; para o personagem envolvido de vermelho, tudo é vermelho e o mundo será vermelho; para o amarelo, o mundo será amarelo e assim, sucessivamente, para cada uma das cores”<sup>486</sup>. Armando Azevedo, em entrevista para esta investigação, refere que a nível social vivia-se de forma a que os cidadãos estivessem frequentemente divididos entre as cores, da política e do futebol. “Eram os vermelhos, e os azuis...”<sup>487</sup>, e existiam todos com estes antolhos, impedidos de ver o mundo a não ser pelos filtros que lhes eram concedidos.

A performance “Janela” (*III Encontros*), de Armando Azevedo propôs igualmente uma reflexão sobre estes “modos de ver o mundo”. A janela enquanto metáfora da inscrição social da pintura enquanto “janela aberta para o mundo” no período clássico, ressurgia na performance do artista, agora pela inscrição da arte na sociedade como um modo de questionar a transparência ou a opacidade dos filtros que usamos para ver e interpretar o mundo à nossa volta. Manejando esta janela à frente dos seus olhos, tendo a sua visão ora impedida pelas tramas de papel que substituíam os vidros, ora desimpedida, o artista fazia alusão às possibilidades que cada indivíduo tem de, em face a todos os filtros propostos para uma crítica social, experimentá-los todos, um de cada vez e atentamente, para que as decisões individuais ou coletivas não sejam fruto de uma visão domesticada da vida e da sociedade, mas livre e bem informada. Além disso, Armando Azevedo também refere que com esta performance desejava cativar a atenção dos banhistas para os novos horizontes possíveis<sup>488</sup>, fazendo-os olhar para o mar, para o céu e para o seu entorno com maior atenção. Neste sentido a proposta

---

<sup>486</sup> Gonçalves, E. (1977, outubro). *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>487</sup> Armando Azevedo em entrevista à autora no dia 12 de março de 2019.

<sup>488</sup> *Ibidem*.



do artista aproxima-se aos *happenings* de Kaprow, ou às ações de Cage, quando estes buscavam despertar os seus espectadores para as belezas mais subtis do cotidiano, despertando-os para uma experiência da vida mais consciente. É também por esta via que a performance de Christian Tobas no *IV Encontro* pode ser compreendida, na medida em que, como refere Eurico Gonçalves, “Tobas é um homem do natural, que reconstitui em silêncio cenas simples do cotidiano, como limpar o pó a um piano de cauda, transportar uma jarra de flores, etc.”<sup>489</sup>.

Robert Filliou e sua esposa Marianne também contribuíram para um momento reflexivo, através da indagação ao público sobre os seus desejos. Os artistas estimularam os indivíduos a pensarem sobre as suas próprias expectativas de vida, despertando neles uma força criativa, de sonhar e ambicionar, mas também uma consciência sobre a sua própria existência enquanto sujeitos no mundo, movidos por desejos que devem ser pensados e guardados enquanto fonte de esperança e de ação cotidiana. Segundo Filliou, a obra pretendia questionar o seguinte: “será que existem alguns objetivos básicos sobre os quais a Humanidade se pode entender, para depois aplicar o máximo de energia a realizá-los? Para obter essa informação, não podemos apenas perguntar aos cientistas ou políticos, ou artistas, é preciso perguntar às próprias pessoas...”<sup>490</sup>. A pertinência desta obra no contexto sociopolítico português é bastante óbvia, visto que, todo o projeto social pós-25 de Abril foi decidido entre e por políticos, que pensavam possuir a capacidade de saber, sem sombras de dúvidas, qual o projeto político e económico que melhor serviria aos cidadãos portugueses. Filliou contestava, portanto, estas certezas, referindo que, afinal, devem ser os próprios cidadãos a revelarem as suas vontades e não ter as suas vontades definidas por um grupo de políticos. Ao devolver aos indivíduos o poder de desejar e de possuir os seus próprios desejos, Filliou investiu a comunidade portuguesa de um poder político que subvertia a ordem natural dos poderes vigentes.

Albuquerque Mendes, através dos seus rituais (*II, III e IV Encontro*) apresentava também a conexão entre a existência humana, os seus modos de vida e as suas crenças. Como refere Egídio Álvaro, o artista “vai intervir no limite de dois sistemas: o religioso,

---

<sup>489</sup> Gonçalves, E. (1977, outubro). *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>490</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 369.

da cidade; e o estético, da criação artística. E a sua acção será de tal maneira flexível e subtil que não será possível, em nenhum momento, separar definitivamente a arte da religião ou, melhor ainda, as suas duas maneiras particulares de visualizar e de formalizar o esquema subjacente das crenças e das realidades. É uma Performance/Ritual.”<sup>491</sup>.

Gerardo Burmester também proporcionou ao público da Póvoa do Varzim um momento de reflexão sociopolítica através da sua performance “arte é construir é destruir...”, através da qual propôs a ideia de que a vida “é uma espécie de envolvimento, de movimentos constantes, de coisas que se constroem, coisas que se acabam, coisas que se destroem”<sup>492</sup>. A sua proposta de um ciclo ininterrupto de construção-destruição era reforçada pelo figurino que optou por utilizar. Segundo o artista a sua vestimenta, metade branca impecável, outra metade colorida pelas cores da bandeira nacional, um pouco suja e rota possuíam uma “conotação política, uma parte imaculada e uma parte saída da revolução, portanto rasgada, com as cores da bandeira. O estado está todo em convulsão, portanto havia toda uma parte a reescrever. A parte imaculada era a parte para reescrever de novo”<sup>493</sup>.

As temáticas de cunho político foram igualmente trabalhadas por Christian Tobas quando lançou sobre a praia da Póvoa do Varzim uma série de panfletos pelos quais os banhistas recebiam mensagens como “Vivei os vossos sonhos” ou “O inferno é o ego” (*III Encontro*). Através do espetáculo aéreo Tobas despertou a atenção e a curiosidade dos presentes fazendo-os correr ao encontro de papéis que lhes traziam mensagens à primeira vista estranhas ao seu cotidiano. Retirava, portanto, os banhistas da sua passividade tanto a nível físico quanto a nível crítico, forçando-os a receberem estas mensagens e a refletirem sobre as mesmas. O texto escrito também foi a matéria das performances de Balbino Giner, que fez explodir com petardos palavras como opressão, repressão, censura, hierarquia, poder, entre outras de carácter igualmente provocatório (*IV Encontro*). A explosão dos petardos conferia igualmente um ambiente

---

<sup>491</sup> Álvaro, E. (1999). A dimensão performance de Albuquerque Mendes. In: *Albuquerque Mendes*, Catálogo de Exposição, Galeria Canvas, Maio/Junho de 1999, s/p.

<sup>492</sup> Gerardo Burmester em entrevista à autora no dia 13 de março de 2019. (Ver Anexo 3).

<sup>493</sup> Ibidem.

espectacular que atraía a atenção dos espectadores. Além disso, ao materializar estas palavras pela escrita e apresentá-las posteriormente para exposição, o artista materializava a própria presença destes agentes, que no cotidiano permanecem velados, mas atuantes. A provocação crítica de Balbino Giner baseia-se, portanto, justamente em revelar a presença de operadores que supostamente deveriam deixar de existir em regimes democráticos, mas que se fazem igualmente atuantes por outras vias, como por exemplo, através das leis de mercado e da exploração do trabalho nos contextos capitalistas. Ao expor estas palavras ao público Balbino Giner despertava-os para pensar sobre elas e a sua atuação no contexto em que viviam.

Foi também por meio de palavras que Fernando De Fillipi provocou uma crítica política, pintando sobre as paredes da cidade as palavras “Arte, ideologia, materialismo e comunismo” (*IV Encontros*). A efemeridade da obra, evocada pela certeza do seu desaparecimento com o passar do tempo, impõem certos questionamentos. Quem sabe quanto tempo elas durarão? Alguém poderá cobri-las assim que o artista se ausentar, ou a ação natural do tempo irá desgastá-las até ao seu completo desaparecimento? Estarão a arte, a ideologia o materialismo e o comunismo fadados igualmente a este fim? De forma a que, a possibilidade de apagamento e desaparecimento destas inscrições “parecem apontar para o progressivo apagamento e desaparecimento das grandes ilusões políticas e colectivas nascidas do legado de Maio de 1968”<sup>494</sup>. Não nos parece excessivo dizer que estas eram as ilusões vividas também pela sociedade portuguesa no período pós-25 de Abril.

Nil Yalter, por sua vez materializou a presença de um imigrante português em França, através da sua fotografia e do registo sonoro que fez da sua entrevista a este indivíduo (*IV Encontros*). Fotografou-o e entrevistou-o na seu local de trabalho e com a sua indumentária de trabalho, o que de certa forma deixa explícito os motivos da sua emigração. Ao tazê-lo de volta para o seu país de origem, através da sua imagem e do registo sonoro da sua voz, Yalter referenciava, no mundo contemporâneo, as problemáticas que envolviam os processos migratórios, sobretudo forçados por questões económicas e de qualidade de vida. A emigração económica forçada separava muitos indivíduos do seu local de nascimento, da sua cultura e da sua família, não constituindo-

---

<sup>494</sup> Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 230.

se como uma decisão livre, enquanto realização de um desejo, mas pela imposição do mercado de trabalho.

Luiz DaRocha, ao apresentar uma obra que se insere na temática da *Vanitas (IV Encontro)*, teatralizada e ironizada à maneira de Duchamp, colocou em destaque a brevidade e a fragilidade da vida. A partir da sua proposta é possível trazer para discussão a possibilidade de percepcionarmos as bolhas de sabão produzidas e projetadas pelo artista para cima das velas acesas no chão, cujo calor as fazia suspender, como a indicação de que existem inúmeras variáveis no mundo que conduzem e fragilizam a vida cotidiana, entre elas, as decisões governamentais. A vivência cotidiana pode ser refletida através destas variáveis sociais e políticas na sua atuação de forçar, por exemplo, a imigração dos cidadãos, ou interferirem directamente na sua qualidade de vida.

Por sua vez, Chantal Guyot, Coletive FEMME e Orlan, foram as responsáveis por colocar o corpo feminino e as questões sobre género em foco. Neste âmbito, é importante referir que após o 25 de Abril, a reestruturação política e económica transformaram-se nas questões centrais do país, ao passo que as questões de género nem se quer eram debatidas. No contexto de lutas entre classes e de disputas ideológicas o feminismo era secundário, irrelevante, de modo que, embora as mulheres tenham conquistados certos direitos com a implantação da democracia portuguesa, as mentalidades continuavam “impregnadas da ideologia patriarcal e sexista”<sup>495</sup>. Importava inicialmente que a liberdade encontrasse o povo, que posto assim é um sujeito sem género, como se homens e mulheres padecessem todos das mesmas aflições e nas mesmas prisões. Aquela liberdade de Abril, que já se afigurava utópica para muitos, não havia ainda, nem se quer, tocado o corpo feminino, permanecendo este encoberto pelos véus de uma falsa moralidade e puritanismo. Como evidência desta insuficiência assinalamos as reacções às atuações femininas no *IV Encontro*, sobretudo de Orlan e de Guyot. Acusadas de se despirem em público, de comercializarem beijos e fotografias pornográficas, além de serem co-participantes de um suposto “convite descarado para

---

<sup>495</sup> Tavares, M. M. P. F. (2008). *Feminismos em Portugal (1947 – 2007)*. Tese de Doutoramento. Universidade Aberta, Lisboa, p. 203.

práticas sexuais públicas”<sup>496</sup>, as críticas só vinham a comprovar que o corpo feminino permanecia censurado pela tradição, pelo culto da mulher virtuosa, pela sua consagração ao serviço público da boa moral e da decência. Qualquer mulher neste cenário que ousasse submeter o seu corpo a si mesma, aos seus desejos e vontades seriam vítimas de cruéis e falsas acusações: são inimigas públicas, destruidoras de boas sociedades e de boas famílias. As intervenções destas artistas serviram para avaliar, sobretudo no Portugal da época, inúmeros preconceitos e repressões que ainda pairavam sobre o corpo feminino e a sua presença no mundo, a saber que o seu corpo é um corpo estranho, demasiadamente erotizado, fonte de sedução e de prazer ilícito e, por isso, censurado, acobertado e reprimido, mesmo quando se apregoa entusiasticamente LIBERDADE! nos quatro cantos do país.

Em vista de tudo que apresentámos até este ponto, as performances apresentadas nos *Encontros Internacionais de Arte* pretenderam-se interventoras nestes três seguimentos que destacamos: a participação do público, o trabalho coletivo e a crítica sociopolítica que propunham a partir das temáticas e matérias que apresentavam. A partir destes três pontos evidenciamos uma clara conexão entre as propostas de performance arte dos *Encontros* e o contexto sociopolítico e cultural da época, visando inscrever-se como uma prática consciente e consciencializadora do seus públicos. Resta-nos por fim, percebermos até que ponto estas intervenções foram capazes de ser inovadoras e transformadoras da condição social dos indivíduos e da cultura como acreditava Egídio Álvaro, considerações que faremos em modo de conclusão a seguir.

---

<sup>496</sup> Carta da leitora Maria Vitória ao jornal *Diário Popular*, publicada no dia 23 de agosto de 1977. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 420.

## CONCLUSÃO

Torna-se imperativo neste momento fomentar uma discussão, que envolve a problemática por nós proposta inicialmente. Poderíamos dizer que as propostas supracitadas no campo da performance arte, tanto internacional quanto nacional, embora imbuídas de bons e fundamentados ideais de intervenção, são capazes de cumprir o ciclo e verdadeiramente transformarem o mundo das vivências humanas? Será que a arte, porque aproximou-se do espaço-tempo das vivências humanas, foi capaz de renovar, atualizar e inovar a cultura de seu tempo, como acreditava Egídio Álvaro?

O contexto sociopolítico e cultural do pós-25 de Abril, como abordado no capítulo 2, foi um momento de intensas lutas ideológicas que requeriam tanto dos civis, quanto da classe política e artística uma série de indagações e reflexões sobre o futuro de Portugal. A efervescência de um novo momento despertou o interesse de diversos artistas para uma participação mais próxima e ativa do público, cooperando assim para os processos de democratização, da arte e da cultura, mas também da sociedade. É por esta abordagem do contexto que as performances apresentadas nos *Encontros* foram, a nosso ver, intereventivas em três pontos, como referidos anteriormente, que sejam o do envolvimento participativo do público, o trabalho coletivo e a crítica sociopolítica proposta em alguns casos.

É importante neste ponto ressaltarmos algumas contradições que possam existir quando falamos em arte participativa e trabalho coletivo. Embora originados em momentos específicos da história da arte em que a nível político, social e cultural requeria-se reflexões mais profundas sobre a maneira como os indivíduos se organizam, interagem e constroem as sociedades, algumas questões sobre estas práticas entraram em debate nos últimos anos. Claire Bishop, no seu livro *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, por exemplo, refere as problemáticas que surgem quando se fala em trabalho coletivo ou participativo, mas a autoria da obra continua a ser atribuída a apenas um indivíduo, o/a artista, no singular. Ademais, as práticas coletivas possuem geralmente esta coordenação pessoal, de um artista que dirige ou

comanda as ações, mantendo intacta as hierarquizações comuns nos processos produtivos. Quando analisa uma manifesto do grupo francês GRAV<sup>497</sup> no qual enunciam o seu desejo de “fazer o espectador participar”, Bishop refere que:

As mensagens conflitantes deste manifesto são inegáveis: a própria ideia de "fazer" alguém participar enfraquece a pretensão de derrotar a apatia e quase incapacita o espectador desde o início; tudo o que ele pode fazer é preencher os requisitos dos artistas para concluir o trabalho adequadamente.<sup>498</sup>

Joël Stein, um dos integrantes do GRAV, após alguns anos de reflexão sobre os projetos do grupo acabou por concluir que:

No início, essa interação entre o espectador e o trabalho tende a estabelecer um contato direto e provocar uma reação espontânea, independente de uma dada cultura ou de considerações estéticas pré-estabelecidas. Mas pode se tornar uma espécie de entretenimento, um espetáculo em que o público é um dos elementos do trabalho. O público pode se tornar sujeito a tomar lados ideológicos; também pode ser uma nova maneira de condicionar o público, até mesmo entorpecê-los.<sup>499</sup>

Quanto às questões em torno da autoria, elas envolvem um culto à personalidade, assumido pelo mercado como forma de apelo ao consumo. Cada artista, como afirma Jen Harvie<sup>500</sup> foi encurralado, nas culturas neoliberais, pela ideia de criar em torno de si, da sua personalidade e habilidade, uma marca<sup>501</sup>. Mais recentemente, nos contextos ocidentais, o artista é chamado a ser empreendedor, devendo portanto instigar a sua individualidade ao invés de suprimi-la em trabalhos de autoria coletiva ou

---

<sup>497</sup> O *Groupe Recherche d'Art Visuel* (GRAV) foi fundado em Paris, em 1960 e era constituído por artistas internacionais envolvidos com arte cinética e Op-Art, cuja ênfase do trabalho assentava sobre o envolvimento dos espectadores em ambientes polisensoriais. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 87-88.

<sup>498</sup> Tradução nossa de: “The conflicting messages of this manifesto are undeniable: the very idea of ‘making’ someone participate undermines the claim to defeating apathy, and almost incapacitates the viewer from the beginning; all he or she can do is fulfil the artists’ requirements to complete the work appropriately”. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 89.

<sup>499</sup> Tradução nossa de: “At the start, this interaction between the spectator and the work tends to establish a direct contact and provoke a spontaneous reaction, independent of a given culture or pre-established aesthetic considerations. But it can become a sort of entertainment, a spectacle in which the public is one of the elements in the work. The public can become subject to taking ideological sides; it can also be a new way to condition the public, even numb them.”. Stein, J. citado por Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 93.

<sup>500</sup> Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*

<sup>501</sup> Estas questões são analisadas pela autora no capítulo 2 do seu livro *Fair Play - Art, Performance and Neoliberalism*, ao qual nomeou “The ‘Artrepreneur’: Artists and Entrepreneurialism”. In: Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*, pp. 62-107.

participativa. Neste sentido, a proposta do trabalho coletivo e participativo existiria em oposição a estas ideias. Entretanto, tanto Harvie<sup>502</sup> quanto Bishop<sup>503</sup> defendem que o trabalho coletivo nem sempre é capaz de resistir à individualidade imposta pela ideologia vigente. Quando o processo de execução da obra é coletivo, contando com a participação do público ou de outros colegas, mas a autoria não é partilhada tanto quanto o trabalho, entra em causa o ideal coletivo e reforça, ao invés de suprimir, a hierarquização do mundo do trabalho, bem como a apatia e a passividade de quem entra na performance apenas para cumprir o *script* do artista.

No caso das performances em que existiu o envolvimento do público nos *Encontros*, podemos analisar o facto de que o artista performer está sempre destacado dos demais. É Serge quem carrega o espelho, é Filliou quem pede que os outros escrevam seus desejos num papel, é Burmester quem pinta o chão, é Albuquerque quem conduz o ritual, é o Grupo Acre quem preside à inauguração da placa de D. Sebastião, é Fred Forest quem faz as perguntas aos bombeiros, é Barrio quem escolhe D. Lucilia e a conduz a dar testemunho da sua vivência. Em nenhum momento houve verdadeiramente uma partilha de autoria, mas sim a condução do público para determinadas direções e ações, ainda que a participação fosse originária de uma decisão pessoal. De certa forma este tipo de envolvimento é paradigmático do envolvimento social nas sociedades capitalistas, visto que a coreografia social ditada pela ideologia dominante é performada pelos sujeitos que pensam estar conduzindo as suas ações e discursos em liberdade quando na verdade são vítimas de uma forma de pensar e agir condicionada pelas leis da propriedade privada e do livre comércio, pelas tradições, pelo senso comum, pelos códigos morais e éticos, etc. Esta participação social e/ou artística condicionam os sujeitos a condenarem a sua singularidade a um enquadramento social massivo, ao invés de libertá-los dele.

Esta condição de sujeito passivo, ainda que aparentemente ativo na sociedade, acaba por ser reforçada pela performance. De certa forma, quando o objetivo era a democratização da cultura e uma crítica ao dirigismo e ao colonialismo cultural, o que se constata é uma permanência do espectador no seu lugar habitual de contemplador do

---

<sup>502</sup> Ver, por exemplo, Harvie, J. (2013). *Op. Cit.*, p. 104.

<sup>503</sup> Ver, por exemplo, Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 86-87.



espectáculo, e do artista enquanto ser separado dos demais, apto a conduzir o seu público para onde desejar. Como refere Bishop, a narrativa que habituou-se construir em torno da arte participativa parte do pressuposto de que a arte deveria ser anti-contemplativa, anti-espectador, anti-espectáculo, e portanto, libertar o espectador da sua alienação<sup>504</sup>. Entretanto, ao propor obras em que o artista assume o papel de criador e de condutor da prática, dos gestos e da coreografia do seu público, há um reforço, mais do que uma subversão, do espectáculo.

Nas sociedades mais recentes, como refere Bishop, “o paradoxo dessa situação é que (...) embora os artistas da arte participativa permaneçam invariavelmente contra o capitalismo neoliberal, os valores que eles imputam ao seu trabalho são entendidos formalmente (em termos de oposição ao individualismo e ao objeto mercadoria), sem reconhecer que tantos outros aspectos dessa prática artística se encaixam ainda mais perfeitamente em formas recentes do neoliberalismo (redes de trabalho, mobilidade, trabalho de projeto, trabalho afetivo)”<sup>505</sup>. O mesmo é defendido por Harvie, quando a autora revela os meios pelo qual a própria arte de participação colabora com os ideais do neoliberalismo, centralizando a figura do artista, reforçando a condição subalterna do público, promovendo o trabalho voluntário e não-remunerado da arte participativa, instigando constantemente a criatividade empreendedora para a construção das ditas “cidades criativas”, promovendo o trabalho em rede, entre muitas outras questões que podem ser ressaltadas quando falamos de arte coletiva ou participativa. O engajamento social da arte, portanto, traz inúmeras problemáticas, ainda que originariamente a sua intenção seja louvável.

A arte engajada socialmente, no pós 25 de Abril, pretendeu, em certas formas e compromissos que assumiu, criar uma ligação entre o projeto democrático sociopolítico e o campo artístico como lugar de ativação da democracia através da presença corporal do artista no momento da criação/apresentação da obra, da inclusão do público nestes processos e do trabalho coletivo. No caso dos *Encontros*, mais especificamente, há

---

<sup>504</sup> Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 276.

<sup>505</sup> Tradução nossa de: “the paradox of this situation is that (...) Even though participatory artists invariably stand against neoliberal capitalism, the values they impute to their work are understood formally (in terms of opposing individualism and the commodity object), without recognising that so many other aspects of this art practice dovetail even more perfectly with neoliberalism’s recent forms (networks, mobility, project work, affective labour).”. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 277.

também o factor da descentralização da presença do artista e da obra dos grandes centros culturais do país que eram Lisboa e Porto. A deslocação da prática artística para comunidades periféricas cujos habitantes raramente ou nunca integraram os círculos artísticos, conjugava-se também enquanto projeto de democratização da arte e da cultura, permitindo a um público pouco ou nada aproximado do campo artístico a sua estreia, não apenas enquanto consumidor passivo, mas enquanto participante dos processos artísticos. A prática de uma arte interventora consistiu, portanto, ao menos nestes anos, nesta aproximação ao contexto sociopolítico, numa tentativa de democratizar o acesso à arte e a participação do público nas estruturas artísticas e culturais, ao mesmo tempo em que colocava em questionamento as estruturas sociais. Neste sentido a equação arte=social ficava subentendida pela designação *a inclusão na arte é igual à inclusão social*, de forma a que a crença em uma transformação social instigada pelos meios artísticos se consolida, projetando o preenchimento das lacunas no que diz respeito à integração total dos indivíduos nas estruturas sociais pela prática artística.

A problemática que surge desta proposta de uma arte socialmente engajada (que propõe-se coletiva, participativa, democrática) é que os critérios que os seus defensores usam para suportá-la enquanto prática artística são, sobretudo, de ordem ética, pelos quais torna-se obrigação da arte ocupar o papel de agente transformador do mundo, já que as demais estruturas sociais não são capazes de o fazer. Por outro lado, segundo Bishop, há um outro grupo de pessoas (artistas, curadores, críticos e historiadores de arte) para quem “a ética torna-se inútil” no sentido de que o papel da arte é justamente o de colocar em questionamento os valores e a moralidade vigentes. Nas palavras da autora, a batalha entre social e artístico, portanto, dá-se da seguinte forma:

O discurso social acusa o discurso artístico de amoralidade e ineficácia, porque é insuficiente meramente revelar, reduplicar ou refletir sobre o mundo; o que importa é a mudança social. O discurso artístico acusa o discurso social de permanecer teimosamente ligado às categorias existentes, e se concentrar em gestos micropolíticos às custas do imediatismo sensorial como um locus potencial de desafinação. Ou predomina a consciência social, ou o direito do indivíduo de

questionar a consciência social. A relação da arte com o social é sustentada pela moralidade ou é apoiada pela liberdade.<sup>506</sup>

Para Bishop, a batalha entre social e artístico ganha outra perspectiva a partir dos ensaios de Jacques Rancière, quando este defende que o acesso democrático à arte não será alcançado por uma prática participativa em que se pretende preencher as lacunas deixadas pelo poder. Segundo Bishop, para Rancière, “a participação genuína, (...), é algo diferente: a invenção de um “sujeito imprevisível” que ocupa momentaneamente a rua, a fábrica ou o museu - em vez de um espaço fixo de participação alocada cujo poder depende da ordem dominante”<sup>507</sup>. Bishop então conclui:

Precisamos reconhecer a arte como uma forma de atividade experimental que se sobrepõe ao mundo, cuja negatividade pode dar apoio a um projeto político (sem ter a responsabilidade exclusiva de inventá-lo e implementá-lo) e - mais radicalmente - precisamos apoiar a transformação progressiva das instituições existentes através da intrusão transversal de ideias cuja ousadia está relacionada com (e por vezes maior que) a da imaginação artística.<sup>508</sup>

Assentes nestas recentes reflexões sobre arte participativa, o trabalho coletivo e os discursos sobre a democratização da arte e a desalienação dos sujeitos, é possível concluir que, embora motivados por uma necessidade genuína de participação e de transformação social, alguns artistas participantes dos *Encontros*, bem como a ação dinamizadora e crítica de Egídio Álvaro não conseguiram ser efectivas nas suas propostas interventoras, no que seja a subversão dos valores do mercado e da individualização enquanto projeto primeiro do capitalismo. Não é nosso objetivo

---

<sup>506</sup> Tradução nossa de “The social discourse accuses the artistic discourse of amorality and inefficacy, because it is insufficient merely to reveal, reduplicate, or reflect upon the world; what matters is social change. The artistic discourse accuses the social discourse of remaining stubbornly attached to existing categories, and focusing on micropolitical gestures at the expense of sensuous immediacy as a potential locus of disalienation. Either social conscience dominates, or the rights of the individual to question social conscience. Art’s relationship to the social is either underpinned by morality or it is underpinned by freedom.”. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 276.

<sup>507</sup> Tradução nossa de: “Genuine participation, (...), is something different: the invention of an ‘unpredictable subject’ who momentarily occupies the street, the factory, or the museum – rather than a fixed space of allocated participation whose counter- power is dependent on the dominant order.”. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 283.

<sup>508</sup> Tradução nossa de: “We need to recognise art as a form of experimental activity overlapping with the world, whose negativity may lend support towards a political project (without bearing the sole responsibility for devising and implementing it), and – more radically – we need to support the progressive transformation of existing institutions through the transversal encroachment of ideas whose boldness is related to (and at times greater than) that of artistic imagination.”. In: Bishop, C. (2012). *Op. Cit.*, p. 284.

concluir, entretanto, que estas propostas não foram válidas. Pelo contrário, a emergência de um contexto sociopolítico como o da ascensão do modelo democrático em Portugal requeria uma avaliação do papel da arte e do artista neste novo contexto, uma discussão para a qual os *Encontros* contribuíram largamente. Além disso, os processos artísticos experimentais deste momento são exatamente isto, experimentos, pelos quais pretendia-se pensar o mundo e o sujeito dentro das novas problemáticas que a história contemporânea trazia para a cena, sobretudo a do avanço do capitalismo e do neoliberalismo nas sociedades ocidentais. As propostas da performance no âmbito das intervenções nos *Encontros*, portanto, colaboraram para a ativação do espaço público, no qual instiga-se uma reflexão sobre as questões sociais e políticas emergentes e descentraliza-se a prática artística, abrangendo um público pouco ou nada informado sobre as artes em Portugal.

O que fica suspenso neste caso é a crença de Egídio Álvaro que originou a problemática fundante deste projeto de pesquisa, que seja a possibilidade de a arte ser, a nível cultural e social, um agente inovador, que transforma as estruturas vigentes. No caso dos *Encontros*, que nos servem como modelo para averiguar esta possibilidade, nota-se uma capacidade provocativa, que impõem novas ideias e possibilidades em arte, mas não necessariamente uma prática capaz de transformar a sociedade. Como testemunho da sua ação incitadora, os atos de vandalismo e de violência que encerraram o *IV Encontro* demonstram a capacidade que o evento teve de retirar o público do seu habitual lugar comum, de apatia e inércia. Se na edição de comemoração dos 25 anos do *IV Encontro* publicada pelo *Gazeta das Caldas*, refletia-se sobre o impacto e repercussão dos mesmos sobre a população, referindo que se os encontros acontecessem então naquela data comemorativa (25 anos depois), a reacção não teria sido a mesma, perguntamo-nos qual seria então a validade deste evento 25 anos depois? Não foi justamente o abalar das consciências, o revelar das mesquinharias políticas e o despertar social para assuntos tão importantes quanto definir os seus desejos ou libertar o corpo feminino o seu êxito? Se 25 anos depois, tudo fosse aceito (hipoteticamente, já que muito provavelmente artistas como Orlan ou Chantal ainda causariam alguns conflitos), então qual seria a proposta intervencionista?

Embora este fim trágico tenha sido motivado largamente pela instrumentalização política do que aconteceu nas Caldas da Rainha, o próprio debate interpartidário naquele momento, bem como a reacção de parte do público, revelaram as fragilidades de uma democracia que se assenta sobre os ideias de liberdade, mas que constantemente permite que as tradições, os códigos morais e os partidos políticos assumam o controle sobre as suas formas de pensar e agir no mundo.

Por outro lado, é preciso pensar se estas acções de facto são capazes de mudar as estruturas sociais. Um breve reflexão sobre a tese de Bojana Cvejić e Ana Vujanović em *Public Sphere by Performance*, pode nos proporcionar um viés pelo qual abordar estas questões. Segundo as artistas e pesquisadoras, “a esfera pública enquanto esfera política pode apenas ser performada nas bases da ideologia (política)”<sup>509</sup>. Esta afirmação assume duas constantes: a primeira sugere que na esfera pública tudo é performance, ou melhor, de que a esfera pública institui-se pela performance dos seus indivíduos; e a segunda de que esta performance só pode ser concebida e entendida no âmbito da ideologia dominante. As pesquisas de Cvejić e de Vujanović, procedem de dois campos distintos, mas intrinsecamente relacionados, que são o da arte e o das ciências sociais, sendo que pertencem à esfera artística tanto o ponto de partida para uma teoria social quanto as expressões como “coreografia social”, “drama social” ou “theatrum mundi”.

O que condiciona a sociologia à utilizar terminologias artísticas é justamente a percepção de que, enquanto seres políticos, os indivíduos desempenham papéis que estão intimamente conectados às condições sociais da sua própria existência (à classe a qual pertencem, ao local onde vivem, às atividades que desempenham, às relações afectivas que desenvolvem), sendo que o seu desempenho, a forma como se apresentam e agem no mundo, não lhes é natural, mas uma performance condicionada pelo contexto em que se encontram. Neste sentido há, como refere Richard Schechner, citado pelas autoras, uma diferença entre *doing* (fazer) e *show doing* (revelar o que se faz). Enquanto *doing* refere-se à acções percebidas como naturais e não-ficcionais, *show doing* engloba a performance, tanto a performance cotidiana dos indivíduos, quanto a performance enquanto manifestação artística<sup>510</sup>. Portanto, tendo como base a proposta de Schechner,

---

<sup>509</sup> Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>510</sup> Ibidem., p. 29.

as autoras concluem que “um acto/acção e uma performance operam em diferentes graus de publicidade e em diferentes registros de ordem discursiva da sociedade”<sup>511</sup>.

A performance é um conjunto de atos que quer-se visto, evidenciado (*show doing*) dentro de uma perspectiva do discurso, onde estes atos funcionam enquanto dialéticas, atos significativos que criam determinadas situações sociais. Neste sentido, seja para os estudos de performance ou para a teoria do discurso, “performance é um acto que depende profundamente de um contexto social, já que depende de condições e regras sociais e culturais que são conhecidas por todos os envolvidos na situação”<sup>512</sup>.

Para as autoras, tal contexto das vivências humanas encontrou-se caracterizado, no pós-Guerra Fria, por uma ideia de “fim da ideologia”, proposta por Francis Fukuyama em seu artigo “The End of History” de 1989 e “The End of the History and the Last Man” de 1992, a qual evidenciou a universalização das democracias liberais no Ocidente como forma conclusiva e mais acertiva de governo humano, fazendo triunfar o neoliberalismo enquanto ideologia dominante, sendo que deixam de existir sistemas ideológicos capazes de imporem-se como universais<sup>513</sup>. Neste sentido, o neoliberalismo é hegemónico, embora não apresente *a priori* esquemas totalizantes, sendo que a economia e a superestrutura ideológica que a sustenta confluem “para o mesmo modo de operação”<sup>514</sup>. A universalização de uma ideologia dominante, deste modo, concorre para uma mudança do mecanismo performático nas sociedades capitalistas, nas quais as leis do mercado e da propriedade privada instauram-se como condicionantes das ações e

---

<sup>511</sup> Tradução nossa de: “an act/action and a performance operate in different degrees of publicity and different registers of the discursive order of society”. In: Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>512</sup> Tradução nossa de “performance is an act that deeply depende on a social contexto, as it depende on social and cultural conditions and rules known to all involved in the situation”. In: Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>513</sup> Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 51-52.

<sup>514</sup> Ibidem, p. 54.

discursos no espaço público. Neste sentido, “a coreografia social<sup>515</sup> expõem o modo como a ordem social é esteticamente produzida, insinuada e ensaiada”<sup>516</sup>.

Partindo do pressuposto de que toda a nossa ação cotidiana é condicionada por regras e convenções instituídas pela ideologia vigente, conclui-se que a esfera pública é sempre performance. E, sendo as convenções e regras fruto de um contexto, a performance na esfera pública caminha sempre em direção à sua integração no contexto, ou seja, os hábitos e os comportamentos dos indivíduos são performados para que ele se perceba integrado socialmente.

Por outro lado, uma performance (um *show doing*) que rompe com as convenções é uma “*self-proclaimed performance*”, uma ação política que avança contra o *establishment*, que as autoras enquadram dentro da terminologia do “drama social”<sup>517</sup>. São assim denominados os momentos de crises sociais que ganham dramaticidade através do *show doing*, que os seus participantes invocam<sup>518</sup>. Nestes momentos a performance encenada pelos indivíduos que integram o drama social não colaboram para uma reprodução da ordem vigente, mas sim para uma transformação da mesma<sup>519</sup>. Para as autoras o drama social emerge de um “repensar minucioso da política”, que inicia pelo reconhecimento dos processos de normalização de condutas - reconhecimento da coreografia social e das suas bases, passando pela desregulação destes processos, até chegarmos no momento da intervenção, que ganha dentro desta

---

<sup>515</sup> As autoras definem “coreografia social” a partir da proposta de Andrew Hewitt, a qual apresenta um modelo interpretativo da sociedade onde a dança aparece como tropo das ideias sobre harmonia e trabalho social. Para Hewitt, “coreografia social é um modo performativo de ideologia”, sendo que esta abandona o seu estatuto de sistema de ideias e passa a constituir-se enquanto mecanismo de auto-legitimação através da produção e repetição da ordem social e estética. Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 61-64.

<sup>516</sup> Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>517</sup> O conceito de “drama social” é utilizado pelas autoras através dos estudos de Victor Turner, pelos quais entende-se “drama social” tanto como um “fenômeno social”, quanto um “método de análise do processo social”, método cujo enfoque está na performance cultural (encontros em massa, rituais, carnavais, etc.). In: Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 77. O enquadramento do “drama social” na obra de Cvejić e de Vujanović, refere-se a uma movimentação de corpos políticos contrária à coreografia social instituída, subvertendo a ordem vigente. As autoras usam como exemplo as manifestações públicas como “Occupy Wall Street”, as quais, embora não apresentando uma nova ideologia política, transtornam os procedimentos normativos e colocam em causa tanto a coreografia social, quanto a ideologia que a sustenta.

<sup>518</sup> Cvejić, B.; Vujanović, A. (2012). *Op. Cit.*, p. 80.

<sup>519</sup> Ibidem, p. 81.

proposta um alargamento do seu significado. Ao invés de pensar-se apenas num corpo que se faz presente em público para desenvolver a sua ação, agora esta ação carrega em si a função prioritária de rompimento com os procedimentos normativos, ou seja, para uma performance ser interventiva, é preciso que ela conduza ao rompimento com a coreografia social<sup>520</sup>.

Por esta perspectiva, podemos enquadrar o entendimento de Egídio Álvaro no que refere-se às forças de conservação e inércia, ou às forças de desagregação e inovação da cultura, nos fenómenos da coreografia social e do drama social. O primeiro, sendo de conservação, tem como objetivo manter os corpos atrelados à coreografia social vigente, enquanto o segundo, sendo de intervenção, desestabiliza esta ordem e esforça-se por desmascarar os processos de normatização da vivência no mundo.

No caso do contexto português logo a seguir ao 25 de Abril (1974-1975), avaliamos inicialmente uma luta entre socialismo e capitalismo que coloca no cerne de nossa reflexão a questão ideológica. Se por um lado, e como também defendem Cvejić e Vujanović, o socialismo acarretaria uma ideologia pela qual a coreografia social seria determinada por processos normativos impostos pelo Estado, o capitalismo, pelas leis do mercado e da propriedade privada, ainda que apregoando as liberdades individuais, impõem também às massas a sua própria coreografia social. As forças de conservação e inércia, ainda que pautadas por diferentes propósitos, manteriam a sua ação regularizadora da vida dos seus indivíduos. Portanto, ainda que saídos do fascismo e garantido as liberdades individuais, os portugueses reconquistaram as ruas com a presença das suas vozes e corpos em público, mas não poderiam jamais reconquistar a esfera pública, porque esta continuaria sendo construída por uma coreografia social.

Tanto acreditamos na permanência de uma ordem estabelecida que, as decisões quanto ao modelo político e económico a ser implementado no país no pós-Revolução nunca foram debatido fora dos círculos determinadores dos partidos políticos, cujas ideologias nem sempre foram esclarecidas publicamente. Quanto à ação popular, nas greves, comícios e demais manifestações públicas, pensamos que não foram suficientes para criar um verdadeiro “drama social”, já que não é possível esclarecer até que ponto

---

<sup>520</sup> Ibidem, p. 75.



os indivíduos envolvidos nestas ações dramáticas estavam ou não agindo a partir de uma “*self-proclaimed performance*”, e até que ponto eram manipulados psico e fisicamente para agirem de acordo com ideologias que nem sempre foram compreendidas. O “verão quente”, com os casos “República” e “Renascença”, comprovam que, por trás da desestabilização social haviam lideranças partidárias muitas vezes incitando medidas violentas e anti-democráticas.

O que é importante ressaltar a partir da tese de Cvejić e Vujanović, é o facto de que os dramas sociais, embora sejam capazes de se colocarem enquanto obstativos da ordem social vigente são incapazes de fazer frente à ideologia dominante. Como referiu o próprio Egídio Álvaro, as revoluções não mudam miraculosamente as estruturas que condicionam o pensar e o agir cotidiano dos cidadãos, de forma a que uma mudança social só seria possível através de uma mudança das bases ideológicas em que se assentam todas as nossas vivências no mundo. Se, como analisamos anteriormente a partir das teses de Harvie e Bishop, tendo a arte regularmente contribuído para o reforço destas estruturas, mesmo quando os seus objetivos eram de subversão das mesmas, torna-se difícil falar de uma transformação social a partir dela.

Neste sentido, os *Encontros* foram importantes para trazer à tona uma série de questionamentos sobre o contexto no qual eles se inscreveram, sendo a performance uma importante aliada neste projeto, onde pretende apresentar-se constantemente enquanto uma força de desestabilização da coreografia social dominante. Entretanto, a ordem social continuou a mesma e a arte e a sociedade portuguesa seguiram no caminho da sua neoliberalização, de forma a que não se concretizam efetivamente o objetivo de uma transformação social a partir da arte. As forças da conservação, do espectáculo, da coreografia social parecem sempre mais poderosas do que as forças de inovação e transformação.

A partir do que apresentamos até aqui, persiste, portanto a pergunta: Será responsabilidade da arte, e da performance arte, a missão de transformar o mundo? Ao que julgamos, pelas teoria surgidas nestes últimos anos, de Claire Bishop, Jen Harvie, Jacques Rancière, entre outros, responder positivamente a esta questão colocaria o projeto artístico em causa, falaríamos de uma subjugação do artístico ao ético o que, por

muitas vias, retiraria da arte a sua verdadeira força, a de ser contestária de qualquer ordem vigente, até mesmo daquela que se propõem desalienante.

## BIBLIOGRAFIA(S) / REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*Albuquerque Mendes Confesso*. Catálogo de Exposição, Porto, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2001.

Almeida, S. V. (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA*. Lisboa: Edições Colibri.

Almeida e Silva, J. L. (2002, 2 de agosto). Memórias de uns encontros transformados em desencontros. *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha.

Álvaro, E. (1973, 1º de fevereiro). Carta de Kassel. Quinta Documenta (III): o desmoronar das fronteiras. *Diário de Notícias*, Lisboa.

Álvaro, E. (1973, outubro). Documenta 5. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 1, pp. 16-22.

Álvaro, E. (1972). In: *EXPO AICA SNBA 1972*. Catálogo de Exposição, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1972, pp. 21-29.

Álvaro, E. (1974, janeiro). 8ª Bienal de Paris - constatações e proposições. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 2, pp. 14-16.

Álvaro, E. (1974, junho). Exposições - Porto/Galerias. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 4, pp. 25-27.

Álvaro, E. (1974, setembro). Revolução, Intervenção, Intenção. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 9-10.

Álvaro, E. (1974, setembro). Perspectiva 74. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 24-35.

Álvaro, E. (1975, janeiro). Novas Tendências e Vanguarda. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 6, p. 9.

Álvaro, E. (1975, janeiro). Encontros Internacionais de Arte em Valadares. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 6, p. 8.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Prefácio. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Presença: exposição/encontro. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 22.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Portugal 76 - Vanguardas alternativas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 25.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Portugal 76 - Intervenções no Espaço Urbano. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 28.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). O texto do contexto. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 31.

Álvaro, E. (1977, dezembro/janeiro). Debates. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 54-59.

Álvaro, E. (1979a). A evolução do Puzzle. In: *Grupo Puzzle*. Catálogo de Exposição, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, janeiro de 1979, s/p.

Álvaro, E. (1979b). *Performances, rituels, interventions en espace urbain. Art du comportement au Portugal. Symposium International d'art performance à Lyon*, Lyon, France, s/p.

Álvaro, E. (1980). *Figurações, intervenções*. Catálogo de Exposição, Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, maio de 1980.

Álvaro, E. (1981). *Performances: actions, interventions, rituels, situations, comportements, installations*. Galeria Diagonale: Paris.

Álvaro, E. (1981). Manoel Barbosa, labirinto e trajetória. In: *Manoel Barbosa*. Catálogo de Exposição. Galeria Municipal, Rio Maior, 3 a 17 de novembro de 1995.

Álvaro, E. (1999). A dimensão performance de Albuquerque Mendes. In: *Albuquerque Mendes*, Catálogo de Exposição, Galeria Canvas, Maio/Junho de 1999, s/p.

Alves, A. M. D. B. (2011). *O espaço na criação artística do século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Amaral, D. F. (1998). O papel da Assembleia Constituinte em 1975-76. Rosas, F. (Org.).(1998). *Portugal e a transição para a Democracia (1974-1976)*. (I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa, 23 a 28 de novembro de 1998). Lisboa: Edições Colibri, Fundação Mário Soares e Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, pp. 211-216,

Barão, A. L. (2009a). Heterodoxias Performativas. Egídio Álvaro e a Performance. Anos '70 e '80. *PERFORMA – Conferência Internacional em Estudos em Performance*, Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Coimbra, Portugal.

Barão, A. L. (2009b). Egídio Álvaro – o crítico como comissário. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, volume 2, pp. 284-299.

Barão, A. L. (2016). *A profissionalização da Crítica de Arte portuguesa (1967-1976)*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Porto.

Barreto, A. (1996). Três décadas de mudança social. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciência Sociais Universidade de Lisboa.

Barros, A. (2010a). *Idade* [enxerto de textos do autor]. Disponível em <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/antonio-barros-idade>. Acesso a 4 de dezembro de 2018.

Barros, A. (2010b). *Cores ou o trabalho do conceito*. Disponível em <https://barrosantonio.wordpress.com>. Acesso a 16 de dezembro de 2018.

Barros, A. (s/d). *Artor (à conversa com Tânia Saraiva)*. Disponível em <https://barrosantonio.wordpress.com/about/conversa-tania-saraiva-e-antonio-barros>. Acesso a 12 de março de 2019.

Barros, A. (2013). *John Cage, música fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto*. Coimbra: Alma Azul.

Beckmann, L (2001). “*The causes lie in the future*”. In: Ray, G. (Ed.). (2001). *Joseph Beuys, mapping the legacy*. New York: Distributed Art Publishers and The John and Mable Ringling Museum of Art, pp. 91 -111,

Beuys, J.; Harlan, V. (2012). *What is art?* (Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks). Forest Row: Clairview Books.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participation Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books.

Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. London: Tate Publishing and Afterall.

Brandão, M. V. (2016). *Passos em Volta: Dança versus Performance. Um cenário concetual e artístico para o contexto português*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Candeias, A. F. (2009). Fotografia, performance, imagem em movimento - Os artistas e os novos meios em Portugal. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009.

Carreira, H. M. (1999). *A educação*. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciência Sociais Universidade de Lisboa, pp. 423-463.

Carvalho, R. A. De (2003). O marcelismo à luz da revisão constitucional de 1971. In: *Anuário Português de Direito Constitucional*. (2003). (Volume 3). Coimbra: Coimbra Editora, pp. 191-276.

Cerezales, D. P. (2003). Um caso de violência política: o “Verão quente” de 1975. *Análise Social*, vol. XXXVII (165), pp. 1127-1157.

Cervelló, J. S. (2007). El nudo gordiano del régimen: Marcelo Caetano y la cuestión colonial. *Espacio, Tiempo y Forma*, série V, Historia Contemporánea, t.19, pp. 103-113.

Chicó, S. (1999). Antes e após o 25 de Abril. In: Pernes, F. (1999). *Panorama Arte Portuguesa no século XX*. Porto: Campo das Letras e Fundação de Serralves, pp. 255-279.

Confrontos. (1974, junho). *Revista de Artes Plásticas*, nº. 4, p. 37.

Contra a cultura burguesa, por uma cultura democrática popular. (1974, nov./dez.). *O Tempo e o Modo*, Nova Série, nº 108, pp. 25-28.

Correia, P. P. (1999). Descolonização. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 101-224.

Cruzeiro, C. P. (2014). *Arte e realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Cvejić, B., Vujanović, A. (2012). *Public Sphere by Performance*. (2nd Edition). Berlin: B\_books.

Debord, G. (1957). *Report on the construction of situations and on the International Situationist tendency's conditions of organization and action*. (Tradução de Ken Knabb). Disponível em <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>. Acesso a 20 de março de 2019.

Dewey, J.; Boydston, J. A. (Ed.). (2010). *Arte como experiência. Últimos escritos 1925-1953*. (Tradução de Vera Ribeiro). São Paulo: Martins Fontes

Dias, S. I. C. G. (2015). *O corpo como texto: poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Elias, H., Leonor, S. (2012). *Intervenções artísticas nos espaços públicos nos anos setenta em Portugal: uma análise a partir das publicações sobre arte surgidas ao longo da década*. Disponível em [https://www.academia.edu/15993389/Intervenções\\_art%C3%ADsticas\\_nos\\_espacos\\_p%C3%BAblicos\\_nos\\_anos\\_setenta\\_em\\_Portugal\\_uma\\_an%C3%A1lise\\_a\\_partir\\_das\\_publica%C3%A7%C3%B5es\\_sobre\\_arte\\_surgidas\\_ao\\_longo\\_da\\_d%C3%A9cada](https://www.academia.edu/15993389/Intervenções_art%C3%ADsticas_nos_espacos_p%C3%BAblicos_nos_anos_setenta_em_Portugal_uma_an%C3%A1lise_a_partir_das_publica%C3%A7%C3%B5es_sobre_arte_surgidas_ao_longo_da_d%C3%A9cada). Acesso a 22 de novembro de 2018.

Fernandes, J. (2001). Albuquerque Mendes: da pintura enquanto ritual de transfiguração do mundo. In: *Albuquerque Mendes Confesso*. Catálogo de Exposição, Museus de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 15 de novembro de 2001 a 13 de janeiro de 2002.

França, J-A. (1973, outubro). O “D. Sebastião” de João Cutileiro. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 14, 15º ano, pp. 41-44.

França, J-A. (1975). Sobre cultura e política cultural. In: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*. (Tomo XVII). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, pp. 339-345.

França, J-A. (1975, outubro). Elementos para a cronologia do “caso da exposição de Paris”. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 24, 17º ano, pp. 40-41.

Freitas, L. (1972, 3 de fevereiro). “Temos artistas de rara qualidade”. Entrevista com o crítico Egídio Álvaro. *Diário de Notícias*, Lisboa.

Fernandes, J.; Todolí, V. (Org.) (1998). As performances de Gerardo Burmester. In: *Gerardo Burmester*. Catálogo de Exposição, Fundação de Serralves, Porto, 1998, pp. 43-47.

Ferreira, J. M., Mattoso, J. (Dir.). (1994). *História de Portugal*. (Vol. 8 - Portugal em transe (1974-1985)). Lisboa: Editorial Estampa.

Ferreira, A. Q. (2017). *Jaime Isidoro - A arte sou eu*. Porto: Edições Afrontamento.

Foster, F. (1977, dezembro/janeiro). Arte sociológica - Fred Forest. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 50-52.

Freitas, L. (1974, setembro). Arte, intervenção, ideologia. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 4-8.

Friedman, K. (1989). *Fluxus and Company*. In: Friedman, K. (Ed.). (1998). *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions.



Friedman, K. (2011). Fluxus: a laboratory of Ideas. In: Baas, J. (Ed.). (2011). *Fluxus and the Essential questions of life*. New Hampshire: Hood Museum of Art and The University of Chicago Press.

Futurismo, Cubismo e Dadaísmo na arte portuguesa de 1910 a 1970. (1970, 25 fevereiro). *Diário de Notícias*, s/p.

Goldberg, R. (2007). *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro.

Gonçalves, E. (1975, fevereiro). Carta de Lisboa. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 21, 17º ano, pp. 66-67.

Gonçalves, E. (1976, outubro). Terceiros Encontros Internacionais de Arte na Póvoa de Varzim. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 29, 18º ano, pp. 71-72.

Gonçalves, E. (1977, outubro). Quartos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 34, 19º ano, pp. 71-73.

Gonçalves, R. M. (1973, outubro). Lisboa e Porto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 14, 15º ano, pp. 36-38.

Gonçalves, R. M. (1975, outubro). Lisboa: agitação e desperdício. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 24, 17º ano, pp. 32-39.

Gonçalves, R. M. (1992). A década do silêncio 1951-1960. In: *Arte Portuguesa nos anos 50*. Catálogo de Exposição, Biblioteca Municipal de Beja e Fundação Calouste Gulbenkian, Beja/Lisboa, 1992-1993

Grupo Puzzle. (1977, dezembro/janeiro). Grupo Puzzle. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, pp. 32-34.

*Grupo Puzzle (1976-1981) Pintura Coletiva = Pintura Individual*. Catálogo de Exposição, Centro de Artes e Espetáculos Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2011.

Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Caldas 77- IV Encontro Internacional de Arte em Portugal*. Lisboa: GHOST Editions.

Harvie, J. (2013). *Fair Play: Art Performance and Neoliberalism*. London: Palgrave Macmillan.

Hatherly, A. (1992). *Auto-biografia documental*. In: *Ana Hatherly Obra Visual (1960-1990)*. Catálogo de Exposição, FGG/CAM – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Lisboa.

Higgins, D. (1985). Fluxus: theory and reception. In: Friedman, K. (Ed.). (1998). *The Fluxus Reader*. London: Academy Editions.

Higgins, D. (1997). Modernism since Postmodernism: Essays on Intermedia. In: Baas, J. (Ed.). (2011). *Fluxus and the Essential questions of life*. New Hampshire: Hood Museum of Art and The University of Chicago Press.

Higgins, H.(2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.

Hubert, P.A. (1977, dezembro/janeiro). Notas para uma estética não-aristotélicas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, pp. 42-45.

Huselbeck, R. (1989). En avant Dada: a history of dadaism. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. London: Tate Publishing and Afterall.

Intervenio, is, veni, ire. (1984). In: *Novo Dicionário Latino-Português*. Porto: Lello e Irmão, p. 504-505.

Intervir. (2006). In: *Dicionário Língua portuguesa Universal*, 8th ed. Lisboa: Texto Editores, p.883.

Jappe, A. (1999). *Guy Debord*. Tradução de Iraci D. Poleti. Petrópolis: Editora Vozes.

Jappe, A. (2011, dezembro). Os situacionistas e a superação da arte: o que resta disso após cinquenta anos? Tradução por Fernando R. De Moraes Barros. *Baleia na Rede*, 1(8), ano VIII, pp. 192-205.

Jürgens, S. V. (2016). *Instalações Provisórias: independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Sistema Solar (Documenta); IN. Transit Editions; STET - livros e fotografias.

Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring Art and Life*. (Edited by Jeff Kelley). Berkeley: University of California Press.

Kostelanetz, R. (2003). *Conversing with Cage*. (2nd Edition). New York: Routledge.

Lambert, F., Fernandes, J. (2001). *Porto 60/70: Os artistas e a Cidade*. Catálogo de Exposição, Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Árvore: Cooperativa de Actividades Artísticas, C.R.L., Porto, 2001.

Lopes, J. S. (1996). A economia portuguesa desde 1960. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciência Sociais Universidade de Lisboa, pp. 233-364.

Lopes, J. S. (1998). *Portugal e a transição para a democracia: que modelo económico?* In: Rosas, F. (Org.).(1998). *Portugal e a transição para a Democracia (1974-1976)*. (I Curso Livre de História Contemporânea, Lisboa, 23 a 28 de novembro de 1998). Lisboa: Edições Colibri, Fundação Mário Soares e Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa, pp. 171-184.

Macedo, R. (2009). 1968-74 - Renovação na continuidade. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 18-25.

Madeira, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal*. Tese de Doutoramento. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Madeira, C. (2014, abril). Performance Arte Portuguesa - questões sociológicas em torno de uma história em processo. *Livro de Actas do VIII Congresso de Sociologia, 40 anos de democracias: progressos, contradições e perspectivas*, s/p. Universidade de Évora, Portugal.

Madeira, C. (2016). A arte da performance e guerra colonial portuguesa: Relações no tempo histórico. *Revista Media & Jornalismo*, nº 29, pp. 15-25.

Madeira, C.; Marçal, H.; Oliveira, F. M. (Ed.). (2017). Portuguese Performance Art. *Revista de História da Arte*, nº6, Série W. Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em <http://revistaharte.fcsh.unl.pt/>. Acesso a 26 de setembro de 2018.

Manifeste (junho, 1960). *Internationale Situationniste*, nº. 4, pp. 1-40. Disponível em <https://www.larevuedesressources.org/internationale-situationniste-integrale-des-12-numeros-de-la-revue-parus-entre-1958-et-2548.html>. Acesso a 21 de março de 2019.

*Manifesto de Vigo*. (1974). Porto, s/p.

Metello, V. (2007). *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura - a activação do mecanismo performance 1961-1979*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Metello, V. (s.d.). *Na arte da performance em Portugal: uma cronologia*. Disponível em <https://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art/>. Acesso a 20 de agosto de 2019.

Mónica, M. F. (1996). A evolução dos costumes em Portugal, 1960-1995. In: Barreto, A. (Org.). (1996). *A situação social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciência Sociais Universidade de Lisboa, pp. 215-231.

Narciso, N. (2002, 2 de agosto). Intervenções no Parque D. Carlos I. *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha.

Narciso, N. (2 de agosto de 2002). Encontros ajudaram os artistas locais a libertarem-se. *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha.

Nardim, T. (2009). *Allan Kaprow, performance e colaboração: estratégias para abraçar a vida como potência criativa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Negreiros, A. (1927). *O desenho*. Conferência pronunciada em Madrid. In: Museu Calouste Gulbenkian. *José de Almada Negreiros: uma maneira de ser moderno*. Página da exposição com o mesmo nome, sob curadoria de Mariana Pinto dos Santos e Ana Vasconcelos. Disponível em <https://gulbenkian.pt/museu/jose-almada-negreiros-maneira-moderno>. Acesso a 6 de março de 2018.

Nogueira, I. (2010). *Artes Plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e*

*pós-modernismo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Nogueira, I. (2015). *Artes Plásticas e crítica de arte em Portugal*. (2ª Edição). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Nogueira, I. (2017). A performance como arte e Festa: democratização, eventos coletivos e espaço público. In: Paes, N. (Org.). (2017). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro, pp. 63-74.

Pais, A. (Org.). (2017). *Performance na Esfera Pública*. Lisboa: Orfeu Negro.

Patrick, M. (2010). Unfinished Filliou: on the Fluxus Ethos and the Origins of Relational Aesthetics. *Art journal*, spring-summer 2010.

Pernes, F. (1971, dezembro). Carta de Lisboa e Paris. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 5, 13º ano, pp. 49-51.

Pernes, F. (1972, outubro). Lisboa/Porto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª série, nº 9, 14º ano, pp. 36-42.

Pezarat Correia, P. (1996). A descolonização. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 40-73.

Pinharanda, J. (2005). A arte Portuguesa no século XX. In: Pinto, A. C. (Org.). (2005). *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pinto, J. S. (1995). Algumas considerações e evocações sobre os anos finais do salazarismo e a fase marcelista do regime da Constituição de 1933. In: Medina, J. (Dir.). (1995). *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias. O “Estado Novo” II - Opressão e resistência*. (Volume XIII). Amadora: Ediclube, pp. 287-315.

Pinto, P. (2011). Introdução. *Grupo Puzzle (1976 - 1981) Pintura Colectiva = Pintura Individual*. Catálogo de Exposição, Centro de Artes e Espetáculos Figueira da Foz, Figueira da Foz, 2011.

Pinto, P. (2019). Lembrar o futuro. In: Guéniot, D-A. (Ed.); Metello, V.; Pinto, P. (2019). *Caldas 77- IV Encontro Internacional de Arte em Portugal*. Lisboa: GHOST Editions, pp. 40-96.

Póvoa de Varzim (1977, dezembro/janeiro). *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, p. 65.

Proposta de resolução sobre a imprensa regional, a arte e a cultura democrática e popular. (1976, abril). *O Tempo e o Modo*, Nova Série, nº 117, pp. 26- 27.

Recortes da Gazeta das Caldas. (2002, 2 de agosto). *Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha.

Reis, A. (1996a). A Revolução de 25 de Abril. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 12-18.

Reis, A. (1996b). O processo de democratização. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 19 - 39.

Reis, A. (1996c). O poder central. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 74-89

Rezola, M. I. (2006). *Os militares na Revolução da Abril. O Conselho da Revolução e a transição para a democracia em Portugal*. Lisboa: Campo da Comunicação.

Ribeiro, A. S. (1986, fevereiro). O povo e o público. Reflexões sobre a cultura em Portugal no pós-25 de Abril. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, pp. 11-26.

Ribeiro, A. Q. (1974, setembro). Arte e revolução - Quem colaborou? Quem teve coragem? *Revista de Artes Plásticas*, nº. 5, pp. 10-11,35.

Rodrigues, A. (1994). Anos de ruptura. In: *Anos 60, anos de ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Catálogo de Exposição, Palácio Galveias, Lisboa, 1994, s/p.

Rosas, F. (1999). O marcelismo ou a falência da política de transição no Estado Novo. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 15-59.

Rosenberg, M. (2019). Harald Szemann and the road back to the museum. *Getty Research Journal*, nº11, pp. 107-132, p. 114. Disponível em <https://www.academia.edu/>

38327928/Harld\_Szeemann\_and\_the\_Road\_Back\_to\_the\_Museum\_GRJ.pdf. Acesso a 15 de abril de 2019.

RTP. (2000, 17 de Abril). *Crônica do Século (10). O marcelismo e a crise do regime (1969-1974)*. Lisboa, 11'24'' - 12'18''. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Yfut2taV5G0>. Acesso a 6 de maio de 2019.

Sabino, I. (2016). Grupo Acre, aqui nasceu (e assim findou?). *Revista Estúdio, Artistas sobre outras Obras*, 7 (15), pp.73-79.

Santos, M. L. L. (1998). *As políticas culturais em Portugal. Relatório Nacional*. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, p. 61-62.

Silva, R. H. (2009). Os anos 70 depois do 25 de Abril. In: *Anos 70 Atravessar fronteiras*. Catálogo de Exposição. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009, pp. 27-31.

Smith, L. (2011). *Zen Buddhism and Mid-Century American Art*. Master's Degree Thesis. Stony Brook University, New York.

Smith, O. (2002). Avant-gardism and the Fluxus Project. *Performance Research - On Fluxus*, nº3, vol. 7, pp. 3-12.

Sousa, J. E. (1974, outubro). O mural de 10 de junho ou a passagem ao acto. *Revista Colóquio Artes*, 2ª Série, nº 19, 16º ano, pp. 44-47.

Sousa, J. E. (1976). Arte na rua. In: Sousa, J. E., Alves, I., & Justo, J. M. (1998). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Sousa, J. E. (1977). Alternativa Zero. In: Sousa, J. E., Alves, I., & Justo, J. M. (1998). *Ser moderno... em Portugal*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 67-77.

Sousa, P. M. T. (2011). *A obra Performativas de Armando Azevedo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.

Sousa Franco, A. L. (1996a). A experiência Revolucionária (1974-1975). In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 176- 205.

Sousa Franco, A. L. (1996b). *O tempo crítico (1976-1985)*. In: Reis, A. (Coord.). (1996). *Portugal 20 anos de democracia*. Lisboa: Temas e Debates, pp. 206-257.

Stoer, S. R. (1983/2008). A reforma de Veiga Simão no ensino: projecto de desenvolvimento social ou “disfarce humanista”? *Educação, Sociedade e Culturas*, nº26, pp. 17-48.

Szczuka, M. (1927). *Art and Reality*. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. London: Tate Publishing and Afterall.

Tavares, M. M. P. F. (2008). *Feminismos em Portugal (1947 – 2007)*. Tese de Doutoramento. Universidade Aberta, Lisboa.

Telo, A. J. (1999). As relações internacionais da transição. In: Brandão de Brito, J. M. (Org.). (1999). *Do marcelismo ao fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias, pp. 225-267.

The surrealist group. (1925). Revolution now and forever. In: Bradley, W.; Esche, C. (Ed.). (2007). *Art and social change. A critical reader*. London: Tate Publishing and Afterall.

Tobas, C. (1977, dezembro/janeiro). Christian Tobas. *Revista de Artes Plásticas*, nº. 7/8, Porto, p. 40.

Tornada, J. M. (2011). Do fim e dos homens: o ponto de vista dos militares sobre os últimos meses do Estado Novo. In: Martins, R. C. (Coord.) (2011). *Portugal 1974. Transição política em perspectiva histórica*. Coimbra: Pombalina - Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 179-206.

Vinci, M. S. (2011). *Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys: um processo de tradução criativa*. Tese de Doutoramento. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.



## WEBGRAFIA

<https://po-ex.net>

<http://www.pyrohubert.com>

<https://dre.pt>

<https://dre.tretas.org/>

<https://baldiohabitado.wordpress.com>

<http://www.ernestodesousa.com>

<http://www.historias.interativas.nom.br>

<https://barrosantonio.wordpress.com/>

## Imagens



*Imagem 1 - Colóquio no I Encontro Internacional de Arte em Valadares. In: Revista de Artes Plásticas n.º. 6*



*Imagem 2 - Colóquio no I Encontro Internacional de Arte em Valadares. In: Revista de Artes Plásticas n.º. 6*



*Imagem 3 - “Maladie d’artiste”. In: Revista de Artes Plásticas n.º. 6*



Imagem 4 - Artur Barrio, "Áreas Sangrentas". In: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>

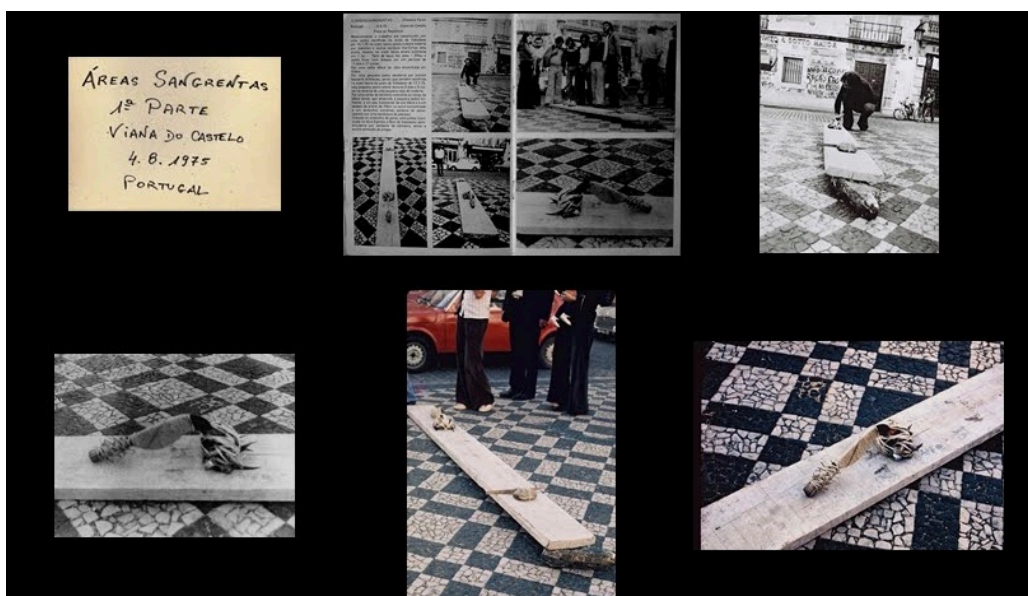
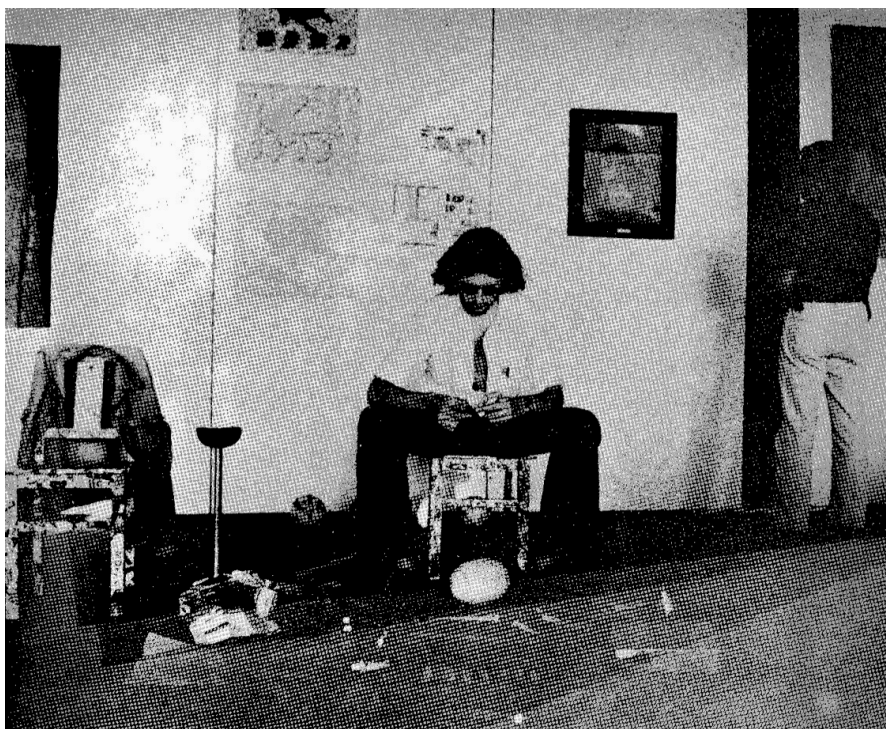


Imagem 5 - Artur Barrio, "Áreas Sangrentas". In: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>





*Imagem 6 - Fernando Pinheiro na Exposição Presença. In: Revista de Artes Plásticas, n.º. 7/8.*



*Imagem 7- Gerardo Burmester, “Arte é construir é destruir ...”.*





*Imagem 8 - Armando Azevedo, "Janela". In: <http://performerarmandoazevedo.wixsite.com/armandoazevedo>*



*Imagem 9 - Albuquerque Mendes, "As três mortes de S. João Batista".*



Imagem 10 - Albuquerque Mendes, "As três mortes de S. João Batista".

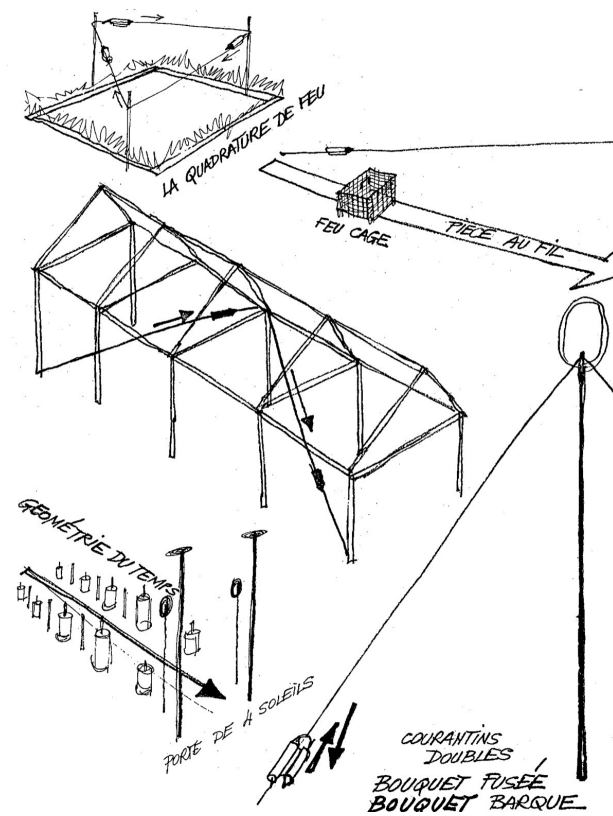


Imagem 11 - Pierre Alain Hubert, esquema para "Fogo Fado". In: Revista de Artes Plásticas, n.º. 7/8.



TERCEIROS

ENCONTROS INTERNACIONAIS DE ARTE EM PORTUGAL / PÓVOA DE VARZIM

FRED FOREST CONVIDA-VOS, NO DIA 14 DE AGOSTO, ÀS 23 HORAS  
NA SALA DO GRANDE HOTEL

PARA

O GRANDE ENCONTRO INTERNACIONAL ENTRE OS BOMBEIROS DA  
PÓVOA DE VARZIM E OS ARTISTAS

DEBATE ANIMADO PELO  
SENHOR LUCIANO  
QUARTELEIRO DOS BOMBEIROS

E

FRED FOREST  
TRABALHADOR ARTÍSTICO

O PROGRAMA COMPREENDE:

- 1 - DIFUSÃO DE UMA BANDA VÍDEO: "A VIDA DE BOMBEIRO"
- 2 - TESTEMUNHOS PESSOAIS DOS BOMBEIROS SOBRE O SEU MODO DE VIDA E CONDIÇÕES DE EXISTÊNCIA
- 3 - UM EXERCÍCIO SIMULADO DE ALERTA AO FOGO OU DE REANIMAÇÃO PELOS BOMBEIROS
- 4 - UM RITUAL ARTÍSTICO DO FOGO
- 5 - UM DEBATE SOBRE AS CONDIÇÕES DE VIDA, PARALELAS DE ARTISTAS E BOMBEIROS
- 6 - UMA PESQUISA HISTÓRICA SOBRE O FOGO NA ARTE E SOBRE A ARTE DE EXTINGUIR O FOGO






Imagem 12 - Fred Forest, convite para Encontro dos Bombeiros. In: Revista de Artes Plásticas, nº. 7/8.

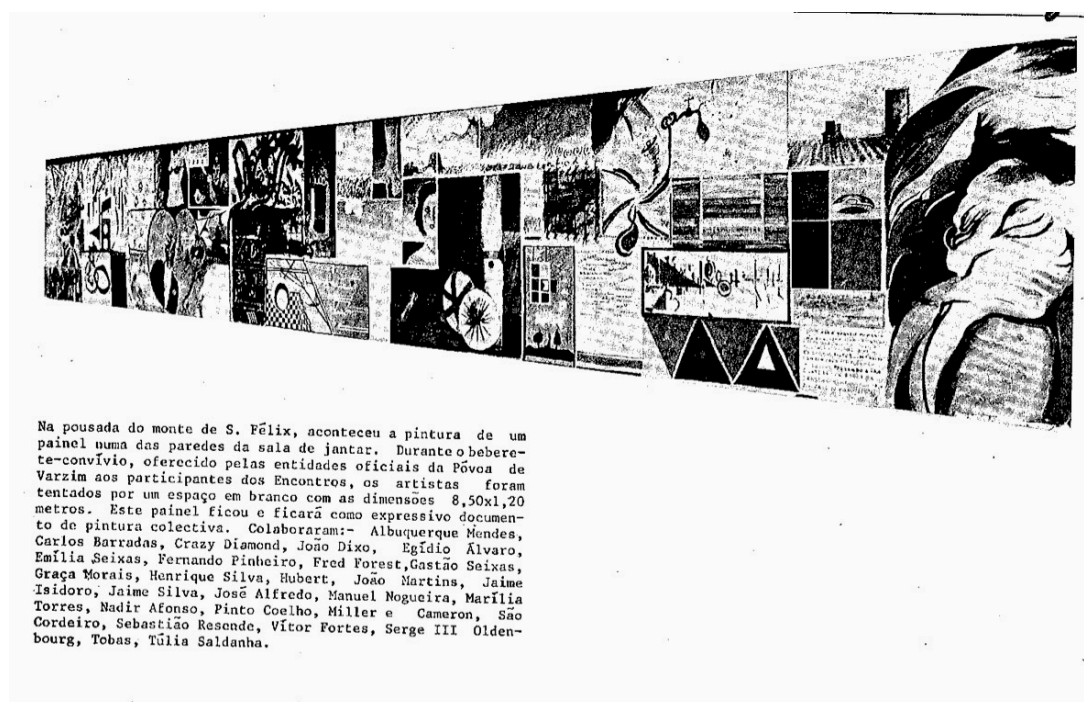


Imagem 13 - Painel coletivo na Pousada S. Félix. In: Revista de Artes Plásticas, nº 7/8.



*Imagem 14 - Orlan, "Le Baiser l'artiste". In: <http://www.orlan.eu>*



*Imagem 15 - Orlan, "S'habiller de sa propre nudité". In: <http://www.orlan.eu>*





*Imagem 16 - Grupo Acre, "Aqui nasceu D. Sebastião".*



*Imagem 17 - Albuquerque Mendes, "As quatro estações".*



*Imagem 18 - Chantal Guyot. In: <http://bienaldecerveira.pt>*



*Imagem 19 - Roauldès. In: <http://bienaldecerveira.pt>*

## Anexo 1

Entrevista-conversa com Manoel Barbosa, realizada nos dias 26 de outubro e 5 de dezembro de 2018, em Lisboa.

### **Sobre a performance portuguesa...**

É uma historia riquíssima! Que está por escrever.

Os *anos de ouro* da performance portuguesa foram as décadas de 1970 e 1980. Fizeram-se obras notáveis! Nos anos seguintes, a produção performática abrandou um pouco por dois motivos: primeiro porque parte dos artistas *migrou* para profissões; segundo, nesses anos 1990 a dança e a dança-performance conquistou espaços e apoios diversos (inclusive de críticos, jornalistas, directores de instituições) que a catapultaram para a opinião pública e colocaram sobre as secretarias distribuidoras de apoios oficiais. Pouco faltou para alguns críticos e jornalistas decretarem que a performance arte em Portugal começou na década 1990... Foi-nos difícil encontrar locais onde pudéssemos apresentar trabalhos. Coincidência ou talvez não, detectei poucos, mas alguns casos da então Nova Dança Portuguesa, que utilizaram pontuais pormenores do que havia sido feito nos *anos de ouro*... Adiante.

A partir de 2003, 2004, é que surgiu, até á actualidade, crescente interesse de investigadores, professores e alunos universitários e de artes, de alguns historiadores, directores de instituições e, de pessoas da dança, pela performance das décadas 1970 e 80. Saliente-se desde já o surgimento no inicio deste século de novos e alguns extraordinários performers.

Nessa história riquíssima, estão também as performances de portugueses apresentadas noutros países, e a ida a Portugal de performers, coreógrafos, estrangeiros.

A performance portuguesa está actualmente activa, embora com naturais ciclos de exibição.

**Quer referir nomes de performers dos anos 1970 e 1980, e desde os anos 1990?**



Sei quem foram determinantes, históricos e os promissores, mas correria o risco de nesta conversa-entrevista omitir involuntariamente alguns. Os principais estão referenciados, colocados em livros, imprensa, catálogos, programas.

**A performance nos anos 70 e 80: Foram períodos importantes para a produção e apresentação. Quer falar mais sobre ?**

Desde já quero enaltecer o mérito dos artistas desses anos. Por exemplo, nós não tínhamos muita informação daquilo que acontecia noutros países, e quando havia, era pouca. Note-se que na década de 70 raramente havia câmeras de vídeo em Portugal e os acessos à video art e instrumentos para a fazer e ver, surgiram no mercado a partir de meados da década... Tivemos uma criatividade muito nossa, original, praticamente toda diferente e evolutiva entre performers. Só depois do 25 de Abril é que começaram a chegar ocasionalmente imagens, textos, criadores desconhecidos e outros relativamente conhecidos. Na década 1990 e sobretudo na seguinte, foi fácil ver em vídeos, em revistas, livros ou na net, a produção no estrangeiro...e que tanto valeu a alguns coreógrafos e performers sobretudo na área da dança.

Quando eu iniciei análises daquilo que fora feito antes de 1990, a dado momento comparei com o que acontecera por exemplo em França, Espanha, Itália, Alemanha, Polónia, Inglaterra ou Estados Unidos, e conclui que em muitos casos os portugueses criaram obras notáveis, sem dúvida inseríveis na história da performance arte internacional.

Os anos 70 foram de facto fundamentais, a principal génese, e fundamentais locais como a Galeria Judite Dacruz, a Galeria Alvarez-Dois, o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, a Perspectiva'74, os Encontros Internacionais de Arte, a Galeria Quadrum, a Galeria Diferença, a Alternativa Zero, as bienais de Arte de Cerveira e, o ACARTE da Fundação Gulbenkian.

**Sobre a importância dos *Encontros Internacionais de Arte* para a produção e reflexão...**

Com o Egídio Álvaro como co-organizador, director artístico, teórico, dinamizador e divulgador, e o Jaime Isidoro como dinamizador e co-organizador, produtor e incansável operacional, foram decisivos, preciosos. Um e outro tiveram o

mérito, entre outros méritos, de diariamente colocar os artistas mais novos e menos conhecidos completamente à vontade, na programação e em pé de igualdade com artistas já conhecidos como o Robert Filliou, o Serge III Oldenbourg, o Roland Miller e a Shirley Cameron, a Orlan, o Giner, estes e outros nunca evidenciaram vedetismos. Os mais novos aprenderam muito com eles, criámos amizades. Todos tínhamos as liberdades que quiséssemos para exhibir trabalhos. E também havia quotidianamente crescentes aproximações, liberdades, do público com os artistas e vice-versa.

Sobre as reflexões (nos debates, nas conversas informais) que os *Encontros* proporcionaram a todos, foram muitas e nessas ocasiões bastante úteis. Por exemplo na primeira edição da *Revista de Artes Plásticas*, estão editados debates, conversas, conclusões sobre o que aconteceu na Perspectiva'74, em Valadares e no Porto.

Note-se que antes dos *Encontros* houve também outro evento culminante, Perspectiva'74, no Porto, igualmente dirigido pelo Jaime e pelo Egídio. Claro, não esqueçamos que no início do século XX o Almada Negreiros (e o Santa-Rita) foram geniais pioneiros, nos anos 40 ocorreram algumas ações, intervenções, dos surrealistas, mas nunca as assumiram posteriormente sequer como *happenings*. E nos anos 70, aconteceram os extraordinários *happenings* do Joao Vieira e as performance de estúdio da Helena Almeida, mais os rituais, intervenções do Alberto Carneiro, do Albuquerque Mendes...

Voltando aos *Encontros*, tiveram a capital importância de *instalar*, de certo modo *institucionalizar* a performance, os *happenings*, as chamadas intervenções, em Portugal. Foi de facto a partir deles que as artes performativas em Portugal criaram e divulgaram um *corpo e substância* a todos os níveis, incluindo o conhecimento público.

À medida que os *Encontros* iam sendo idealizados, operacionalizados e exibidos, mais importantes se tornaram: a participação de artistas (não só performers mas também pintores, escultores), a qualidade, crescente público, a adesão da comunicação social, a presença de críticos, o conhecimento que entidades públicas e culturais deles tiveram... Lembro-me por exemplo de reportagens quase diárias sobre os Encontros na Caldas, da televisão, da rádio, do *Diário de Notícias*, de revistas, do *Comércio do Porto* e do *Jornal de Notícias*.

Nos primeiros e segundos *Encontros* não participei (estava fora de Portugal), mas tenho no meu arquivo documentos e profundo conhecimento acerca do que aconteceu. Fui aos Terceiros Encontros só durante uns três dias, unicamente para ver, estar, conviver.

### **Sobre o Egídio Álvaro...**

Conheci-o em 1976, nos *III Encontros*. Mas desde inícios de 70 li artigos, críticas dele. Nos *III Encontros* apresentei-me como artista, disse-me que já tinha ouvido falar de mim, falamos pouco. Mas criámos imediata empatia, *introduziu-me* entre os artistas, quis (tal como o Jaime) que jantasse e almoçasse com eles. E para meu espanto convidou-me a apresentar o que quisesse, mas passou dois, três dias e nada fiz. O Egídio foi (note-se, residente em Paris), como já disse, fundamental para a performance portuguesa e não só. E quem melhor e mais escreveu sobre; tinha um rapidíssimo poder de análise e de síntese.

Sem ele, eu e outros não teríamos concretizado alguns trabalhos apresentados no país e no estrangeiro. Era o grande promotor, acompanhante, amigo, seguiu o meu trabalho até finais de 1990. Desde já devo relevar o seu trabalho também no estrangeiro, com artistas doutros países. O Egídio escreveu e disse muitas verdades incómodas sobre umas quantas instituições e certos *sectores* das artes em Portugal por isso sofreu retaliações variadíssimas.

Co-organizamos e dirigimos os *I e II Festivais Internacionais de Arte Viva* em Almada para cujos sucessos contribuiu o seu conhecimento e imparável dinâmica. Não co-organizei o *III Festival*, mas obtive igual sucesso e repercussão local, em Lisboa, Porto, Coimbra e não só. Três festivais marcantes.

### **Ainda acerca dos *IV Encontros*...**

Como lhe disse, foram fantásticos, sem dúvida históricos, como se pode constatar em documentos, imprensa, testemunhos e recentemente no excelente e imprescindível livro *Caldas'77*, do David-Alexandre Guéniot, Verónica Metello e Paula Pinto. Houve nas Caldas da Rainha todo um ambiente extraordinário, apelativo, positivo, *libertário*... Estiveram artistas notáveis. O público, sempre crescente,

interessava-se por saber das programações diárias, tentava entender certos trabalhos, dialogava, parte dele relacionava-se connosco.

Aconteceram comunicações e debates interessantíssimos e importantes (extraordinariamente apresentados, mediados, impulsionados pelo Egídio), com o salão central do Museu sempre repleto, cem, cento e cinquenta, duzentas pessoas, iam propositadamente para assistir alguns artistas (e críticos) de Lisboa, Porto e de Coimbra. Havia uma hora-limite para terminarem os debates, mas para desespero dos directores do Museu, concluíam-se muito mais tarde. Fumava-se, bebia-se, ceava-se sobretudo bolos, nunca houve, claro, problemas com as pinturas e esculturas dos nossos 'colegas' como Malhoa, Columbano, Leopoldo e outros -- ... tudo indicava que os seus *espíritos* estavam encantados com o ambiente...

Cerca de noventa por centos das performances, dos *happenings*, foram feitos no Parque, na Praça da Fruta, nas ruas, outros, no Museu Malhoa e na Casa da Cultura. O espaço público surge naturalmente não só pelos objectivos dos Encontros mas também consequência...do 25 de Abril. Todos os Encontros, creio que seriam impossíveis no anterior regime político.

#### **Os IV Encontros não acabaram bem...**

Sim, foi no último dia. Estiveram na origem das perseguições (e algumas agressões) a artistas e destruições de obras de arte, o conservadorismo social, político e cultural, a javardice, a incultura, a patetice, a ignorância local e regional. Inclusive, todos os partidos políticos (PPD-PSD, PC, PS, CDS) divulgaram à população comunicados contra os artistas e a arte performativa apresentada naqueles dias. À extrema-direita juntou-se a esquerda e esta à extrema-esquerda...

#### **Quer contar alguns casos lamentáveis?**

Alguns artistas estavam já dias antes sob a mira dos agressores: a Orlan, pela sua performance no interior do Museu, na qual vendia beijos, literalmente beijos, e pelas suas performances na Praça da Fruta e no Parque, passeando com o seu corpo nu em tamanho natural, estampado num vestido...sobre o seu vestido, mais a venda de pedaços desse corpo, que transportava num carro-de-mão; a Clara Menéres e o Grupo Acre, porque fizeram uma escultura homenageadora ao 16 de março de 1974 (tentativa de

golpe de Estado surgido do quartel das Caldas), destruída, e por terem colocado uma placa na fachada de um prédio anunciando o suposto nascimento ali, de D. Sebastião; o Giner, pelos seus rebentamentos (junto do Museu e no último dia na Praça), de pequenas bombas, petardos em cartolinas onde se lia 'capitalismo', 'fascismo', 'poder', etc.; o Roland Miller e a Shirley Cameron pelas diárias performances, nada ofensivas; o Serge III Oldenbourg pelos seus *happenings*, um dos quais convidava o público a erguer, junto aos seus rostos um espelho para se verem, e que se partia ao meio; o Grupo Puzzle, pelos seus trajes, máscaras e ações 'incompreensíveis' (chegaram a chamar a polícia porque tratava-se de possíveis assaltantes dum banco...) e por terem enterrado próximo do Museu um 'sarcófago' com registos diários das suas performances; outros artistas também foram perseguidos, e eu, porque natural, artista e bastante conhecido em Rio Maior (onde nasci e residia), vila de onde partiram dezenas de tipos arruaceiros com as suas célebres mocas para nos perseguirem e espancarem, chamados pela direita parva, imbecil, das Caldas. Foram horas difíceis, desesperantes, com algum pânico.

### **Sobre as suas performances 'Itinerário' e 'Projecto para Paraíso Possível' nas Caldas**

'Itinerario' foi um percurso em rigorosos setenta metros, conceptualizado e matemático numa área do Parque. Amarrado com grossas fitas de papel preto, esforçado para andar e desamarrar-me. Andava e deixava cair *mensagens* escritas e em fotografia, em folhas com 15x15 centímetros, sobre os objectivos do corpo humano na sociedade. Equacionava como e onde caíam e se entendesse recolocá-las doutro modo, virava-as ou desviava-as (um centímetro ou o que entendesse) com o pé, que raspava junto do papel-mensagem para deixar marca na terra, e prosseguia. Sobre cada folha deixava cair uma larga gota-*marca* de tinta branca.

'Projecto para Paraíso Possível': não tem nada a ver com paraísos, mas com política. Corpo semi-enterrado e totalmente coberto com galhos, folhas de árvores e pedaços de jornais com notícias diversas mas políticas, uma delas sobre a liberdade conquistada com o 25 de Abril. Durante quarenta minutos. Tempo controladíssimo para cada posteriores e pouco imperceptíveis movimentos corporais seguidos de inércias. Parte do público acercava-se e curioso, lia o que estava escrito. Movimento-me um pouco mais aceleradamente, regresso à inércia. Tinha pedido a colaboração do Ernesto



Mello e Castro para após quarenta minutos, tirar um, qualquer galho ou folha. Optou por falar ao público sobre política, talvez durante dez, quinze minutos. Acercou-se, tirou um galho, (contaram-me que outras pessoas também retiraram), levantei-me e neste preciso momento em toda a zona onde estivera deitado irrompeu lume que queimou absolutamente tudo. Aproximei-me das cinzas e atirei um espelho duplo.

### **Houve ainda uma sua performance improvisada...**

Totalmente improvisada por mim, pelo Roland Miller e pelo Giner, numa parte cimeira do Parque, após o jantar. Deambulámos muito longe do público, em ziguezagues entre o arvoredo, cada um com dois troncos de árvore secos enrolados com pano embebidos em petróleo (ou gasolina, não me lembro) e obviamente com lume. Personagens, ambientes enigmáticos ao longe... na escuridão. Terá durado talvez trinta a quarenta minutos, e desaparecemos. Tivemos a certeza que parte do público (e era muito) não soube quem eram os performers.

### **Sobre o papel do artista na sociedade e na Revolução...**

Nalgumas minhas performances nas décadas de 1970-80, criei-as com elevado (mas não propositadamente explícito) teor político, social. Interessei-me esporadicamente pelo assunto Guerra a partir de 2005-06 e principalmente desde 2018, com uma trilogia apresentada em Lisboa no Teatro São Luiz e Forum Dança, e em Coimbra no Teatro Gil Vicente. Mas vou criar um trabalho sobre o 11 de Setembro. As quatro são do ciclo *Vortex*.

Em 1978 fiz duas performances com índice político e social elevados. Na *I Bienal de Cerveira* e num festival em Ferrel, creio que se designava '*Pela Vida Contra o Nuclear*', contra a hipotética construção de uma central nuclear, foi incrível, um brado em Portugal. Foram dois trabalhos intensos, impactantes.

Note, estive numa guerra e guerrilha urbana (que exigem estratégias e actuações diferentes) em Angola, ainda hoje (e até quando?) tenho bem presente o que vi, senti, cheirei no 11 de Setembro, assisti também a um atentado a bomba em Paris, numa noite em Vitoria (País Basco) rebentou uma potente bomba a cerca de cento e cinquenta metros de mim e, estudei e interessei-me muito por estratégia de guerra, assunto que me fascina e se estou perante um conflito internacional, apaixono-me por segui-lo

pormenorizadamente. Nas restantes performances interessei-me pelo discurso eminentemente estético-matemático, sonoro, corporal, embora saiba que com ressonâncias belicistas.

Nunca me preocupei por saber se houve ou não impacto no público do que viu e ouviu. Gosto muito e sei algo de política não só em Portugal (serei sempre apartidário), mas não sou um autor político, nunca quis influenciar outrem, até porque tenho questionado cada vez mais o que são *os outros*, se precisam de mim, se me interessam e se tenho motivos para confiar neles. *O outro* é assunto bastante discutível.

Em 1981-82 efectuei estudos matemáticos-ergonômicos e estéticos sobre o corpo humano, que é fabuloso mas com defeitos, e em 2010-12, porque reflecti bastante sobre os corpos doutros, tive momentos em que rejeitei absolutamente corpos de pessoas que não conhecia, estivessem perante mim individualmente ou em grupo. E se não surgia empatia, detestava-os. Estamos num mundo social, político e cultural extraordinário, evolutivo a uma velocidade imparável, e simultaneamente cativante. É um privilégio assistir a novas descobertas, inovações e díspares relações humanas.

### **Disse-me que sempre e desde jovem, questiona muito tudo...**

Não quero integrar grupos, seitas, religiões, se tentam cativar-me distancio-me logo e se necessário rebelo-me. Detesto o tédio e a bovinização. Também tudo isto tem-se repercutido no meu trabalho.

De facto desde muito jovem comecei a questionar. Na então pequena vila onde nasci e residi, chegavam à casa dos jornais três exemplares da revista *Vida Mundial*. Com dezasseis anos comprava uma, curiosamente as outras duas eram compradas por duas pessoas muito mais velhas, politicamente anti-Estado Novo e Presidentes da Camara após 25 de Abril. Nessa revista, mais ou menos 'tolerada' pela censura, comecei a entender o mundo político, social e cultural português e internacional que o regime ocultava. Soube mais tarde que dois informadores da PIDE me vigiaram, facto que causou-me problemas a partir dos 20 anos. Foi nessa revista que soube o que verdadeiramente era o Maio de 68, a guerra no Vietname, no Camboja, a revolta dos negros nos EUA, os movimentos rebeldes, os festivais como o Woodstock, a cultura e

as artes que não surgiam noutras revistas e jornais, e, a oposição de portugueses ao regime.

### **Mais ou menos com essa idade conheceu Almada Negreiros...**

Exacto, era muito novo. Li extensas reportagens sobre ele no *Diário de Notícias* e no *Século*, comecei a fascinar-me. Tinha de o conhecer! É uma estória e história longa... Nas minhas viagens a Lisboa, sobretudo para ver exposições, comprar revistas e livros de arte (e de política) possíveis, comecei a frequentar a Brasileira, para a hipótese de ver o Almada, o que aconteceu algumas vezes. Extasiado e tímido, creio que só à décima quinta vez ou mais, tive coragem para o cumprimentar e apresentar-me como 'pintor'. Pediu-me para mostrar-lhe pinturas. Duas semanas depois, mostrei-lhe um guache e um desenho, gostou: '*desenha bem, tem boa técnica, sim senhor! Não pare!*' Posteriormente mostrava-lhe mais desenhos, gostava de novo. Com dezassete anos disse-lhe que gostaria de ir estudar para a Escola Superior de Belas Artes, levanta a voz e com o dedo apontado assusta-me com '*não! Proibo-o!*', pergunto-lhe porque e responde-me : '*Você vai-se estragar! Você quando tiver maioridade para sair do país, vá à Paris, à Madrid, vá ver coisas, contacte com artistas !*'. Claro, teve razão, salvou-me, foi-me fundamental conhecê-lo, o mestre. A primeira vez que fui à Paris lembrei-me muito dele, visitei galerias, no Louvre estive um dia inteiro mais toda a tarde seguinte, noutros museus também sempre embevecido e emocionado, enfim, mais estórias que me fizeram sentir 'artista'.

### **Quanto a participação do público nas performances...**

Basta-me uma frase minha: '*Interessa-me o inapercebível subjacente à realidade*'. Não é fácil criar e apresentar um trabalho assim. É isso que dou ao público, *distraindo-o*, do qual me distancio porque não me interessa. Desde inícios de 1980 entendo o público como um corpo-objecto presente, dispensável, rasurável. Há muitos diversificados tipos de aplausos e silêncios no final por contágio...

Comigo é que estou cada vez mais exigente, intransigente, auto-intratável quando crio sinto-me mais *conservador* e revolucionário, *clássico* e evolutivo.

**Que diferença sente quando performa num grande palco e para uma grande plateia e noutros casos para um público mais restrito ?**

O espaço físico interessa-me, quero questioná-lo, explorá-lo (distâncias, sonoridades, *terrenos*, imagens), o público, ignoro-o.

### **Não repete as performances...**

Nunca repeti. Estreia e apresentação única. Talvez repita alguma, mas objectivamente porque deseje recriá-la pontualmente.

Lamento a inexistência de registos visuais e sonoros de algumas das minhas performances, mas naquelas épocas não nos preocupávamos com isso...

### **Sobre a década de 1980...**

Foi, como lhe disse atrás, a primeira década de ouro (iniciada na década anterior) da performance portuguesa, que prosseguiu até inícios de 1990, apresentada em Portugal e no estrangeiro. Realce-se nesse período, trabalhos magníficos de performers doutros países em Lisboa, Coimbra, Porto, Almada, Cerveira... A segunda década de ouro e até hoje, começou também na década de 1990.

Os, digamos anos 1980, entram na História da Arte Portuguesa pela sua pujança, originalidade, em muitos casos, qualidade e quantidade. A diversidade discursiva, estética, temática, é notória. Como já lhe disse, houve trabalhos de altíssima qualidade ao nível do que acontecera noutros países.

É sintomático o crescente interesse de historiadores, críticos, investigadores (também estrangeiros), alunos de universidades, por o que foi feito. Descubrem, entusiasma-se, registam, querem saber tudo.

Está por revelar por exemplo a quantidade de artigos, de críticas, reportagens, em publicações portuguesas e estrangeiras, como a *Art Press*, *Art Forum*, *Flash Art*, *Interfaces*, *Inter*, *Canal* ou *Parachute*. Devo destacar o Egídio Álvaro, o Eurico Gonçalves, o Ernesto de Sousa, o Jorge Lima Barreto, o Ribeiro da Ponte, Eugénia Vasques, Claudia Galhós, Antonio Pinto Ribeiro, como principais críticos, jornalistas, que escreveram sobre, nesses períodos.

Para garantir uma continuidade das artes performativas, foram fundamentais os *Encontros Internacionais de Arte*, os *Festivais Internacionais de Arte* em Almada, algumas galerias, as *Bienais Internacionais de Cerveira*, o ACARTE da Fundação

Gulbenkian e mais tarde a Culturgest. A doutora Madalena Perdigão, directora do ACARTE, pessoa extraordinária, *institucionalizou* as artes performativas em Portugal, pelo peso institucional da Fundação e pela apresentação no Centro de Arte Moderna de ciclos, conferências, debates, e os Encontros ACARTE. Refira-se que os Serviços de Belas-Artes da Fundação e o Ministério da Cultura apoiaram com subsídios as artes performativas.

Actualmente há uma geração excelente de performers, incluindo, claro, os da dança-performance.

**Nessa década, quais os eventos, os locais mais importantes no estrangeiro onde estiveram performers portugueses e quem?**

Nos cinco *Symposium's Internationales d'Art Performance de Lyon* (1979-83) e no Centre Georges Pompidou (1984).

Os simpósios de Lyon, organizados pela Orlan e pelo Hubert Besacier, foram até aquelas datas, o acontecimento mais importante a nível mundial. De memória, lembro-me do Beuys, Vostell, Palestine, Orlan, Fabre, Filliou, Rolfe, Serge III, Warpechowski, Ben, Chaimowicz, Chiari, Beckley, Howell, Clareboudt, Coleman, Gerz, Kubisch, Oppenheim, Pane, Rainer, Natalia LL, Manon, McCarthy, Nitsch, Weibel...Uma *constelação*, creio que nos cinco simpósios estiveram 130 performers, mais dezenas de críticos, historiadores. Faltaram por exemplo a Laurie Anderson e a Abramovic/Ulay, por compromissos nessas datas noutros locais. Portugueses: os críticos Egídio Álvaro e Ernesto de Sousa, os performers Albuquerque Mendes, Elisabete Mileu, Grupo Puzzle, Miguel Yeco, Rui Orfão, Manoel Barbosa e creio que também o Armando Azevedo.

No Centre Pompidou, o evento, extraordinário e com repercussões várias, foi organizado pelo Egídio. Estiveram o Telectu (Jorge Lima Barreto/Vitor Rua), o Gerardo Burmester, Albuquerque Mendes, Elisabete Mileu, António Olaio, Carlos Gordilho, Miguel Yeco, Rui Orfão, Fernando Aguiar, Manoel Barbosa.

Mas alguns performers também apresentaram trabalhos na *Bienal de Paris*, no *I Festival International de la Performance de Paris*, na Galerie Diagonale de Paris, no *Festival Inter* no Quebec, no *Wiener Secession*, na *Europalia*, entre outros.

**Disseram-me que o Manoel foi quem em Portugal pela primeira vez utilizou a designação 'Artes Performativas' e colocou 'Performance' num convite...**

Se fui o primeiro em qualquer coisa em Portugal, é-me indiferente, não penso nem criar com Portugal como horizonte, como máximo a atingir, a 'fama' nesse país nunca me interessou. Mas creio que se não fui o primeiro, certamente utilizei na década de 1970 o termo 'artes performativas' e coloquei num convite, em 1976... 'performance'. Obviamente não por acaso. Em 1984 criei o termo Perform'Arte, utilizado no ano seguinte, *Perform'Arte-I Encontro Nacional de Performance*, que co-organizei e dirigi.

## **Anexo 2**

Texto de António Barros, enviado no dia 19 de março de 2019.

### **EIA\_74.77 \_Encontros Internacionais de Arte. Mudos vultos de um tempo vivenciado**

A. Para além da representação, reflexos consequentes - O "Objecto" como Poesia de Acção

Os lugares dos comportamentos performativos no arco temporal 1974-1977, em Portugal, comungam de uma experiência singular que fez história na história da arte contemporânea. Sinalizaram-se assim esses modos galvânicos como Encontros Internacionais de Arte, formulando para a cultura do lugar uma realização severamente consequente.

Testemunhei momentos diversos, e a acção de diferentes personalidades, hoje referências únicas na construção dos desígnios da Performance Art internacional, e que formularam tanto destes Encontros. Mas também na construção de uma identidade própria no meu percurso de arte.

Surjo então, nesta contextualidade, numa actividade conjugada com as operações criadas a partir do CAPC\_Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, parte integrante da Academia, agora cultural sediada na órbita da Universidade de Coimbra \_ e onde o CAPC surge sinalizado como Círculo. O Círculo.

As presenças participativas do Círculo de Coimbra geravam, a seu tempo, e de modo distintivo, condições, na dominante das situações, hermenêuticas. Interventivas até, não de condição espectadora, pois um dos desígnios desta comunidade artística era o de agir convulsivamente. Fora da moldura. Sem ser apenas um mero observador, mas sempre nesse desígnio de fazer jus à assinatura de Franz Fanon quando nos enuncia que todo o espectador é um cobarde, ou um traidor.

As contaminações assumidas como dignas de referência na minha linha de acção foram, mormente, as que então transportavam compromisso sensível com uma arte sociológica, na senda do Movimento Artístico Internacional Fluxus, e entre nós, resgatado muito na geografia da IV, e última, edição dos Encontros Internacionais de Arte nas Caldas da Rainha, 1977. [Foram as anteriores edições: a III na Póvoa de Varzim, 1976; a II em Viana do Castelo, 1975; e a I em Valadares, 1974].

Nessa plataforma de vivenciação, a dos IV Encontros Internacionais de Arte, acompanhei o genuíno trabalho, exploratório, de objectos urbanos em diagnóstico, sinalizados, na sua própria obra, por Robert Filliou como toda uma "Poesia de Acção" gerada enquanto "Maestro de Acontecimentos". Privei das suas experiências num visual debate de emoções e partilha de ideias em construção com o envolvente humano aí residente.

Assim, ao abordarmos hoje Filliou, é digno de referência o "1.000.011 Aniversário da Arte", programa\_ideia de Robert Filliou, surgido em Portugal numa proposta ao CAPC por José Ernesto de Sousa, em 17 de janeiro de 1974. Fórmula revisitada em 2017, tempo onde gerei a performativa atitude "Aula Vaga", para o "1.000.051 Aniversário da Arte" [po-ex.net/].

O historiador Jorge Pais de Sousa, na edição de 2019 do "1.000.056 Aniversário da Arte", para o CAPC, proporcionou-nos uma leitura oportuna de consulta obrigatória para o entendimento desta conjugação tripartida [Filliou\_Ernesto\_Círculo]. Mas Filliou, na verdade, nunca foi ao CAPC. Nem mesmo a Coimbra. Fez-se comunicar a distância, e muito nas contaminações geradas que também procurei sinergisar.

Em igual temporalidade, e na procura de texto para além do acaso, do comportamento, e das atitudes estruturalistas, e mesmo performativas então em

convulsão, surge, nestes mesmos IV Encontros, Serge III Oldenbourg, para quem criei a peça "Sociológica" - texto visual cujo original inscreve hoje a colecção do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.

A criação singular de Serge III Oldenbourg, é obra que ousei ilustrar publicando como referência, e a merecer aturado estudo, num dos livros que assumi ["John Cage, Música Fluxus e outros gestos da música aleatória em Jorge Lima Barreto", livro editado em 2013, apresentado na Casa da Escrita, em Coimbra, pelo compositor e músico Emanuel Pimenta, que acompanhou Cage no seu percurso]. Nesta territorialidade, e ainda na convulsiva experiencição Fluxus, conjuguei também performatividades na SACOM2, em Cáceres, com Juan Hidalgo Codorniu ao fundo, esse singular autor conceptual da música contemporânea na Arte Zaj.

Neste mesmo alinhamento de sentido, de cunho Fluxus, surge também Joseph Beuys. Procurei-o no seu ateliê em Dusseldorf, e ofereci-lhe o catálogo do CAPC (edição bilingue) "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa", obra curatorial que realizei em conjugação com Alberto Carneiro no fim dos anos setenta.

Na minha razão exploratória de percurso gerador, e também na senda Fluxus, foi com Wolf Vostell que vim a ter um trabalho mais cúmplice, e continuado, desenvolvido em Leverkusen, e em Cáceres. Chegou mesmo Vostell a visitar a minha exposição de "Poesia Visual" no CAPC, em Coimbra, em 1979 (depois de apresentada em Lisboa, na Diferença, a convite de José Ernesto de Sousa). E, já antes, Vostell fizera inscrever na sua colecção de Arte Contemporânea duas obras de referência que assino ("Escravos", e "Revolução") presença com exemplares hoje residentes no Museo Vostell Malpartida, em Cáceres, Espanha; e no Museu de Serralves, no Porto.

Os Encontros Internacionais de Arte galvanizados por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro foram, e como aqui se infere, realidades consequentes. E não apenas no que resultou da construção da Bienal Internacional de Arte de Cerveira, a partir de 1978, iniciativa ainda hoje activa e geradora de Museu, parte integrante da Fundação Bienal de Arte de Cerveira.



Participei nesta Bienal a partir da sua III edição, em 1982, onde apresentei a peça "Algas, NostAlgas", obra da primeira geração da denominada arte da instalação, e que antes tinha exposto em Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian, e em Coimbra no CAPC. Com a obra "Ex\_Patriar" venho a ser premiado, em 2013, na 17a. edição desta Bienal. Peça hoje na coleção do Museu desta Fundação onde se inscrevem outras obras minhas: "Portugal no seu melhor" e "Artitude:01\_Razão para Projectos & Progestos" [po-ex.net/].

Mas, e no contexto das contaminações visivelmente surgidas, o processo não se esgota nos referentes fornecidos. Temos outros exemplos que são alvo de sinalização. O colectivo Artitude:01, com a edificação gregária de uma comunidade artística operativa, quis também suceder, e o simpósio de arte Projectos & Progestos aí fez-se enunciar como uma referência genuína e proliferativa.

Ao Egídio Álvaro, bem mais tarde, em 2014, visitei-o na sua casa em Paris para o fazer integrar na minha escultura social "Andante" [po-ex.net/]. Toda uma subtil forma de elegia a um dos críticos da AICA\_Associação Internacional dos Críticos de Arte mais dinâmicos, agente gerador de ágoras para a arte no Portugal dos anos setenta. Foram ousadias criadas, a seu tempo, paralelamente à acção sempre nevrálgica de José Ernesto de Sousa, num diálogo estruturante da Performance Art em Portugal, e em que os Encontros Internacionais de Arte tiveram vigoroso modus fundacional. Um exemplo a re\_ter.

B. Referentes enunciados, desígnios de pessoas reais - O "Corpo" na floresta solta-se da "Casa"

A primeira edição dos Encontros Internacionais de Arte, em 1974 decorreu em Valadares, na carismática "Casa da Carruagem", local onde fui amavelmente recebido mais tarde pelo Jaime Izidoro. Dessa edição mereci, através de Alberto Carneiro, elucidativas narrativas das múltiplas experiências aí desenvolvidas.

Havia nesse contexto, nesses tempos únicos, toda uma dimensão anímica gerada fundamentalmente pela nova temporalidade política em tempos de democracia. E toda uma ânsia de libertação a exorcizar as dolorosas cinco décadas de fascismo. Todo um olhar o mundo e trazê-lo até nós, porque antes tão proibido.

Alberto Carneiro encontrei-o no Círculo, em Coimbra, onde este assumia funções pedagógicas. E além das artes, os domínios educativos, e de ensino das artes, foram muito das nossas conjugadas preocupações e trabalho continuado. Chegámos mesmo a criar a OIC \_Oficina de Interação Criativa, no alinhamento às disciplinas de Intercriatividade que convenci o Alberto Carneiro a dinamizar no Círculo, quando, juntos, assumimos a Direcção do CAPC [Ano de Atividade 1979-1980], galvanizando uma reformulação da estrutura.

O CAP (Círculo de Artes Plásticas), que era uma Secção Cultural da Associação Académica de Coimbra, emancipa-se, e ganha então uma nova personalidade jurídica como Organismo Autónomo da Academia de Coimbra, com a marca nominal de: CAPC \_Círculo de Artes Plásticas da Academia de Coimbra. Foi nesse contexto, e Ano de Atividade, que organizámos a iniciativa "Dois Ciclos de Exposições: Novas Tendências na Arte Portuguesa e Poesia Visual Portuguesa".

Nessa mesma temporalidade galvanizaram-se, para além de inovadores modelos pedagógicos, novas áreas de trabalho, como a criação de um Centro de Documentação Artística; e um activo propósito da edificação futura de um Centro de Arte Contemporânea, gerando, para isso, uma Colecção de Arte, património do Círculo, e que mereceu logo múltiplos presenteamentos de diversos artistas como foi o caso do Wolf Vostell. Um processo continuado, e hoje em curso, tendo recentemente merecido o CAPC a oferta para a sua colecção de uma obra minha, a instalação: "AutofA(l)gias \_Gelo Real \_Vestígios".

Será excessivo afirmar que estes referidos tempos de mudança no Círculo foram consequência das experiências geradas nos Encontros Internacionais de Arte, mas é verdade que a "Casa da Carruagem" foi um exemplo proliferativo, e galvanizador de novos modelos das práticas comunitárias e artísticas. Um exemplo, múltiplas vezes referido. Talvez genómico, mesmo. E que os novos tempos socializantes que então se viviam, de modo anímico, tanto convocavam.

Alberto Carneiro partilhou muita da sua investigação comigo, e muitas eram as vezes que os Encontros Internacionais de Arte resultavam pautizadores, inscritos no mapeamento do que mais significativo se realizava no país.

A convergência dos lugares ágora, e o exercício da partilha, norteavam quanto era urgente comungar na/com a arte. E os diferentes modelos surgiram a fazer-se gerar sempre numa alegoria dos tempos novos, e como eles convocavam uma Educação da Sociedade, em Arte.

O que estes modos tiveram de consequente nas artes da Performance, é também matéria que merece singular referência e, nessa contextualidade, o Círculo foi uma plataforma de lançamento de diferentes experiências performativas. Com marca nominal de "CORES" o GICAPC\_Groupo de Intervenção do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (que integrei com Túlia Saldanha, Rui Orfão, Ção Pestana e Armando Azevedo, entre outros, colectivo com presença nos EIA\_IV); o Grupo Puzzle (nascido a partir de anteriores elementos do Círculo - João Dixo, Albuquerque Mendes, Armando Azevedo e Fernando Pinto Coelho); e o Artitude:01(que criei e integrou, entre outros, Rui Orfão e Isabel Carlos, e aí se fez gerar um simpósio tão vocacionado para o estudo das artes da performance - o "Projectos & Progestos").

Mas hoje, ainda hoje, continuo com a grande convicção de que o Alberto Carneiro foi um dos pioneiros da Performance Art em Portugal. Nome maior nesta área artística, a quem junto Jorge Molder, e mormente Helena Almeida, essa singular autora que fui a Lisboa buscar para expor no Círculo a obra: "Ouve-me, Vê-me, Sente-me" [AA79-80, 2-16 fevereiro 1980, catálogo CAPC].

Encontros outros, muito depois e consequentes aos Encontros Internacionais de Arte, foram também aqueles que formularam a maior exposição retrospectiva da obra de Alberto Carneiro em Coimbra: "Alquimias, dos Pensamentos das Artes\_Encontros de Arte, Coimbra 2000", (realização onde assumi a diretoria). Encontros estes, sublinhados como uma elegia a Alberto Carneiro - esse criador que dedicou tanta da sua vida, mormente a de índole pedagógica, a Coimbra, e de modo tão genomaticamente galvanizado nas suas origens. Origens que também cruzaram com os Encontros na "Casa da Carruagem".

Ao falarmos de Encontros, falamos de Alberto Carneiro, e de como obriga resgatar as origens. Origens onde os Encontros Internacionais de Arte, EIA\_74.77 serenamente residem.

António Barros, 13 de março de 2019, testemunho para Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Tema: "A Performance Art como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)", de Caroline Comin Silva, com orientação de Sandra Vieira Jürgens.

Para ilustração deste breve depoimento junto uma foto de Egídio Álvaro na *escultura social* "Andante".



### **Anexo 3**

Entrevista a Gerardo Burmester, realizada a 13 de março de 2019, em Vila Nova de Gaia.

**Porque iniciou trabalhos com performance?**

Eu era muito novo, tinha 22, 23 anos e penso que comecei na performance por influência de um amigo. Foi em Paris, quando vivi lá. Foi ele quem me falou que iriam acontecer os Encontros em Póvoa do Varzim, e eu resolvi participar. Foi mais uma vez por uma influência de um amigo e artista que fui lá parar e depois continuei evoluindo na performance.

**Fale-nos um pouco sobre a performance em Póvoa: “Arte é construir, é destruir é construir é destruir...”**

Na altura, é preciso entender o contexto do pós-25 de abril, eu utilizei uma roupa, salvo erro, era metade branca e a outra metade era colorida com as cores da bandeira portuguesa, e uma parte estava rota, rasgada. E a performance realizou-se em uma rua onde só podiam passar peões, e a medida que eu ia escrevendo a frase no chão, as pessoas iam passando e destruindo aquilo que eu estava fazendo. Depois as minhas performances foram evoluindo para outro sentido, mas esta era uma espécie de intervenção de rua com a participação, digamos, dos populares porque eles iam passando pela rua.

**Os Encontros contavam com esta componente de aproximação pública, embora muitas vezes as pessoas não se dessem conta disso...**

No meu caso eu já sabia que haveria a participação das pessoas, mesmo que inconsciente, e a ideia era pô-las a participar mesmo que de forma inconsciente.

**Você também tinha, então, esta vontade de aproximação do público...**

Não, depois não. Mas estamos a falar especificamente deste caso. Neste caso, sim. Portanto, eu sabia que em uma rua muito estreitinha, cheia de lojas, de um lado e de outro, pessoas sempre a passar, iam destruir aquilo que eu ia fazendo.

**Com a sua atitude, através da escrita na rua, qual era a sua intenção ao escrever “arte é destruir é construir...”?**

Eu acho que é óbvio na palavra. Eu não me lembro se comecei por “Arte é construir...”, eu penso que talvez comecei por “A arte é construir é destruir” mas depois só fazia “é construir é destruir é construir ...”, e eu não me lembro se comecei pela palavra arte, teria que ver. Porque a ideia é que a vida é uma espécie de envolvimento,

de movimentos constantes, de coisas que se constroem, coisas que se acabam, coisas que se destroem.

### **E a roupa?**

Conotação política, uma parte imaculada, uma parte saída da revolução, portanto rasgada, com as cores da bandeira, o estado está todo em convulsão, portanto havia toda uma parte a reescrever. Portanto a parte imaculada era a parte para reescrever de novo.

**Neste momento, a arte a nível internacional estava em parte engajada com uma esfera sociológica (movimento Fluxus, Joseph Beuys). Você, enquanto artista também estava engajado nesta questão sociológica da arte?**

No meu caso, não como arte sociológica. Nesta intervenção, provavelmente sim. Depois, no seguimento das performances, se estivesse era mais perto do movimento Fluxus, porque muitas das minhas performances tinham uma certa ironia, uma certa surpresa. Às vezes fazia rir, por exemplo, e usava esses processos para comunicar. E por isso, não de todo motivações políticas e sociológicas. Isso teria a ver mais provavelmente com o Joseph Beuys, por razões concretas, com os movimentos todos na Alemanha, os movimentos estudantis da Alemanha. E eu acho que a performance nesta altura haviam muitas coisas a acontecer ao mesmo tempo. Havia artistas, era a chamada *body-art*, em que o corpo era o seu processo de inscrição artística, alguns o levavam-no ao limite que até se suicidavam.

### **No seu trabalho performático quem foram as suas referências...**

Havia um artista francês chamado Serguei Oldenburg, e eu gostava muito das suas performances do ponto de vista do imprevisto. Era completamente imprevisto o que iria acontecer, e às vezes irónico também. E eu penso que algumas das suas performances influenciaram-me. Depois lembro-me, mas nunca vi, de um artista cujo trabalho eu acompanhava, Chris Burden, apesar de eu nunca ter nada a ver com ele... Mas assim especificamente não lhe sei dizer, as coisas iam acontecendo. E eu não fiz performance durante muitos anos. Fiz durante 4 ou 5 anos e depois, a minha última performance consistiu em convidar uma orquestra a tocar um concerto de Mozart para piano, em que eu considerava que os verdadeiros performances eram aqueles e não os artistas. Na altura aquilo foi muito contestado. Uma orquestra com o maestro, o pianista

e vinha uma pessoa ao palco para dizer que seria apresentado um concerto com o artista Gerardo Burmester, o maestro Gerardo Burmester, o pianista Gerardo Burmester...

**E foi muito contestado...**

(Risos) Na altura foi, por alguns artistas. Foi num Festival aqui no Porto. Mas outros adoraram a ideia.

**Houve algum motivo para deixar a performance?**

Acho que se tinha esgotado. Agora todo artista faz performance, mas nas performances no tempo em que nós fazíamos o corpo era uma presença importante, a ideia era o corpo, a teatralidade, se quiserem. Hoje em dia a performance é demasiadamente conceptualizada, é um vídeo, alguém que lê um texto (risos), é o que mais acontece. Enquanto nós andávamos ali. Se fosse preciso nos chafurdarmos no chão, ou pôr-nos nus, ou coisa assim do género, fazíamos.

**Você pensa que na vossa época, talvez por causa do contexto, a performance tinha mais profundidade?**

Não, acho que são diferentes, acho que as épocas são diferentes. Hoje o vídeo veio utilizar a performance de outra maneira, até em coisas que não são feitas por artistas plásticos, por que hoje em dia a performance é utilizada por diversos artistas, há concertos de jazz que utilizam umas imagens projetadas, umas coisas estranhas, para que tudo aquilo funcione como uma espécie de espectáculo total, e, portanto, a linguagem é outra.

**Sobre os coletivos, você integrou o Puzzle...**

Eu integrei o Grupo Puzzle, não inicialmente, e entretanto depois o Grupo Puzzle acabou, e eu fundei com o Albuquerque Mendes uma Galeria no Porto, não havia quase mercado no Porto, e fundámos um espaço chamado Espaço Lusitano, em que convidávamos artistas a fazer obras, performance ou o que quisessem, e a gente entregava a chave aos artistas e dizíamos “Nós não somos galeristas, façam o que quiserem”. Primeiro ainda estávamos dentro da galeria para abrir a porta às pessoas, mas depois deixámos de estar, porque aquilo era passar o dia a apanhar frio dentro do espaço, então os artistas é que eram responsáveis pelo espaço, quer dizer, pintavam as

paredes todas se quisessem, punham quadros se quisessem, iam para lá fazer performance, qualquer coisa. E também aí, fiz performance com o Albuquerque Mendes, no Espaço Lusitano.

Mas o trabalho coletivo era feito com as diferenças individuais. Portanto, nós arranjávamos uma imagem, recortávamos a imagem, cada um levava pra casa e podia fazer com o seu bocado o que quisessem. E depois, no encaixe, haviam sempre uns desajustes, ou um que não tinha feito nada daquilo que tinha encomendado e isso era, digamos, a espécie de colonização de uma sociedade. Era um trabalho coletivo no sentido de unir as diferenças.

**E sobre o papel da arte na Revolução...Você acreditava que a arte tinha um papel político?**

Eu acho que arte tem muito pouco papel político. Pode intervir, mas não um papel político no sentido amplo do termo. O mal é às vezes termos artistas a servirem regimes... quer dizer, eu posso admitir que em Portugal o neo-realismo, com o Pomar, o Júlio Resende, estavam a serviço de uma causa (o povo alentejano e não sei mais o que...) e na verdade, a nível plástico era um movimento mais que tardio, isto é, quando os neo-realistas em Portugal estavam a fazer o que estavam a fazer, estava a aparecer a Pop em Inglaterra, não é? Ou até antes apareceu o abstracionismo lírico dos americanos influenciados pelos franceses. E, portanto, que atividade política tem a arte em relação a isso? No caso português era um atraso completo. Eu não acredito numa arte a serviço de uma causa política. Acredito que a pessoa possa ter uma causa política, mas a arte ser militante, não me parece. O caso Céline, Céline é um grande escritor, no entanto é um nazi da pior espécie.

**Em que sentido, então, a arte pode ser interventiva?**

Pode haver um sentido político e até uma ironia política. Eu lembro-me, estávamos a falar sobre isso, da primeira intervenção de rua. Mas a arte militar politicamente não é algo que me agrada muito.

**Sobre o conservadorismo em Portugal: na década de 70 ainda era difícil encontrar dentro das instituições lugar para a performance e outras linguagens mais experimentais...**



Eu nem posso dizer que era bem ou mal recebida. O que eu posso dizer é que não havia. Quer dizer, antes do 25 de Abril havia umas intervenções pontuais, o próprio João Dixo, entrou-lhe a PIDE e fechou-lhe a exposição, porque fez uma exposição para mim inócua, para nós todo inócua, tinha as fotografias dos soldados, de pessoas mortas em Angola e chegou lá a PIDE a fazer figuras ridículas, para fazer isso em 1974, o mundo já era outra coisa. O João Vieira, um artista de Lisboa, também fez algumas intervenções antes do 25 de Abril, não me lembro bem o que ele fez. O que eu penso é que não havia atenção sobre isso, Portugal era uma país muito fechado, e quando o 25 de Abril veio, havia todo uma geração muito nova cheia de ganas e apareceram muitos artistas, em Lisboa, muito mais em Lisboa do que no Porto, e havia uma vontade de mexer, de mexer com as coisas. Mas Portugal era um país, como alguém disse, que o Portugal de Salazar era uma espécie de o primeiro país ecológico do mundo (risos). Era tudo erva e algumas vaquinhas...

Eu lembro-me de na Escola de Belas Artes, aqui no Porto, a mentalidade dos professores era de não mostrar as revistas estrangeiras aos alunos para não os influenciarem, que é uma coisa completamente sem pé nem cabeça.

**Você viveu em Paris e teve um contacto diferente com o exterior, mas aqui em Portugal, antes do 25 de Abril era apenas através de revistas que se fazia este contacto, e eram poucas...**

Sim, depois haviam algumas discussões nas escolas e assim... Depois era uma meio muito, quer dizer, hoje o meio artístico... toda a gente é artista hoje em dia (risos), antigamente eram poucos. Eu penso que Portugal era um país muito ignorante, no fundo. Havia algumas pessoas mais interessadas no meio artístico e o resto era ignorante, no sentido em que não havia muito interesse. Não quer dizer que não se fizessem visitas a Londres, a escolas como as da Goldsmiths, mas eu acho que isso já se passava depois do 25 de Abril, porque antes nem isso se fazia. E Portugal tinha uma coisa engraçada, os intelectuais achavam que iam a Paris para ver cinema, e o cinema que não passava cá era fantástico. Nas artes plásticas não se passava grande coisa, era um país muito atrasado.

### **Sobre os Encontros, a liberdade com que o Egídio e o Jaime deixavam os artistas, como isso era vivenciado?**

Naturalmente. A performance, vamos lá ver, era um meio totalmente diferente do meios das artes plásticas. Eu chamava-lhes os artistas saltimbancos, porque éramos sempre os mesmos em todo lado, em todos os festivais. Vinha um de França, outra da Holanda, da Alemanha, um ligado ao ballet, outro ligado à música, e outro ligado a várias coisas, e acho que ninguém impunha as coisas. Ou gostava-se ou não gostava-se, a maior parte era porcaria, 90% é mau, mas lá de vez em quando havia um que era ótimo...

[A participação nos Encontros] significou uma abertura, uma alegria, uma frescura nas coisas. E isso tudo tinha muito a ver com o facto de sermos muito novos, mais do que propriamente de se achar que se fez alguma coisa muito fantástica, um grande feito, não... E os artista da performance eram artistas marginais porque a performance teve um êxito no princípio dos anos 70 e chega aos anos 80, época em que eu faço mais performances. No princípio dos anos 80 a performance já tinha esgotado, como atitude de vanguarda, como atitude provocatória. Porque aparecem logo as correntes, os expressionistas e toda a pintura, que eu costumo dizer a brincar que se revista o século XX em dez minutos, porque existe pós-tudo, e a performance estava esgotada. E, neste sentido, hoje em dia, reinventa-se um bocadinho de uma maneira que eu já não me identifico muito, mas isso será meu problema e não problema dos artistas. E é isto, no meu tempo era “Vamos num festival em Lyon”...vamos a isto...

### **E eram vocês que financiavam as viagens?**

Éramos nós que pagávamos tudo. Prometiam-nos um dinheiro, mas se aquilo equivalia a uns 100€ hoje, já era muito.

### **Os Encontros eram como as residências artísticas de hoje?**

Não me parece que sejam iguais, porque era muito mais caótico, muito mais de improviso. Vou lhe dar exemplos, iam todos para o Festival de Almada, uns dormiam num sítio, outros dormiam numa escola. A escola estava aberta, faziam-se umas camas pra lá, era artistas por todo lado, às tantas estavam todos nus, metiam-se todos uns com os outros, vinha a polícia, iam todos à esquadra. Julgo hoje que nas residências artísticas

nada disso acontece. Isso fazia até parte de uma alegria da altura, tudo isso num sentido positivo, ainda bem que era assim.

**E isso tem muito haver com o contexto de maior liberdade...**

Sim, e tem muito a ver com a altura, a gente nova de hoje em dia é um pouco diferente, as pessoas são diferentes. Tem a ver com o que era a juventude daquela altura e com o que é a juventude hoje em dia, hoje é tudo muito mais compartimentado... Uma das coisas das performances desta altura, desses Encontros, às vezes até dizia sobre as universidades que a melhor coisa são os alunos a conviverem uns com os outros, e estes Encontros eram processos de pessoas a conviverem umas com as outras, troca de ideias, dizerem asneiras, emborracharem-se, fazerem... não interessa. Eu na altura dizia “isto é um bandalhice total”, mas a quantidade de alunos que vem ter comigo hoje em dia, “Olha, o que era o Espaço Lusitano?”, “Olha o que era o Festival de Performance de não sei quando...”, e eu digo, “Afinal, aquilo, eu não sei o que aconteceu...”

**Em quais Encontros você esteve...**

Eu não estive em todos. Estive na Póvoa, ajudei a produzir o trabalho para as Caldas da Rainha, mas no festival em si não estive porque nasceu a minha primeira filha. Mas participei no trabalho. E a seguir a este não sei mais o que se fez... Depois houve os festivais de Almada e outros aqui no Porto...

**Enquanto ao público, que não era especializado...**

É como lhe disse, nós éramos como artistas de circo. Descíamos na aldeia, ou na vila pequena ou na cidade pequena, e aquilo naqueles dias era “andam pra ali uns maluquinhos”, era uma espécie de comunidade fechada. Mas o público vinha, havia sempre um público que vinha, por curiosidade, é verdade. E por curiosidade, quando eram para intervenções de rua, sobretudo, o público aderiu para ver, isso é verdade. É engraçado isso.

**No Ritual do Albuquerque em que você tocava a sineta, neste houve uma grande adesão do público, mas era pela curiosidade...**

Sim, eu penso que sim. Vinham artistas de outros lados e a comunidade ficava grande, os auditórios enchiam, haviam palestras..., mas quando era na rua as pessoas vinham pela curiosidade.

**Para você qual o valor destes eventos para a arte portuguesa?**

Eu acho que tiveram. Lisboa nunca lhes deu grande valor, mas isto faz parte entre as guerras entre Porto e Lisboa, sobretudo o Egídio não era uma pessoa muito querida em Portugal e às vezes até tinham razões para isso. E o Egídio era uma pessoa que funcionava com pessoas chamadas de segunda e terceira linha de artistas, às vezes lá lhe calhava um de primeira. E a grande vantagem do Egídio Álvaro era que não geria nada, ia lá e pegava nos artistas que estivessem à mão, às vezes calhou-lhe bons artistas que acabaram fazendo bons trabalhos, e às vezes calhou-lhe maus artistas. E era alguém que funcionava nas marginalidades, mesmo lá fora. E nunca foi, nunca esteve nos circuitos chamados do “establishment”, neste sentido tinha alguma graça, mas também perdia e depois era um trapalhão. De qualquer maneira, o que aconteceu aqui nos Encontros teve uma utilidade, porque realmente em Portugal não havia nada, e neste sentido foi uma espécie de grande festa. Em Lisboa andava tudo ainda agarrado à Gulbenkian, tudo direitinho, e no resto do país, seja por defeito, ou seja por acaso, as coisas foram acontecendo e muitas vezes aconteceram no Norte. Isso não é para fazer atrito, mas em Lisboa está tudo metido no “establishment”, tudo a comer à mesa do orçamento, tem de se comportar direito que é para ir lá comer à mesa do orçamento. Aqui, como não há orçamento (risos)...